د. عطاء الله الأزمي



البعد التراثي في الكتابة الدرامية

د. عطاء الله الأزمي

البعد التراثي
في
الكتابة الدرامية

الكتاب: البعد التراثي في الكتابة الدرامية

النوع الأدبي: دراسة نقدية

المؤلف: الدكتور عطاء الله الأزمي

الهاتف: 0668779615 (212)

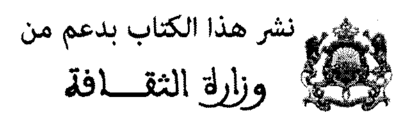
البريد الإلكتروني: elazami1965@gmail.com

الطبع والنشر : طوب بريس الرباط

الطبعة الأولى: 1437هـ / 2016م

الإيداع القانوني: 2016MO4783

ردمك:5-21-690-9954-978



"لقد كان ظهور المسرح المغربي نتيجة توفرنا على التراث الفني والفلكلوري......ورغم أسلوبه القديم، فإن هذا التراث كان قد ساعد على إعداد جمهور فني، ربما كان بعيدا عن إدراك الفن الدرامي وأشكاله الأساسية، ولكنه قابل لاحتضانه ورعايته، بحكم تعوده المبكر على كثير من الفرجات".

د. حسن المنيعي
"أبحاث في المسرح المغربي"

إهـــــــداء

إلى روح والدتي .. وإلى والدي

إلى زوجي.. وولدي أمة الرحمان وإبراهيم

إلى رواد المسرح المغربي..

قبل الاستقلال وبعده..

مقدمة :

شكلت الظاهرة المسرحية - منذ القدم - مادة غنية للباحثين والدارسين، يتناولون أسبابها ودوافعها، ويسبرون أغوارها ومكنوناتها، ويعرضون منجزها وتفاعلاتها، ويجلون واقعها وغامضها وخفيها، ويستقرئون حاضرها ومستقبلها، ويطرحون - بصددها - الأسئلة الحالمة والعالمة.

ولم يحظ جنس أدبي أو فني - باستثناء الشعر قديما والسرد حديثا - بمثل ما حظي به المسرح من عناية واهتمام. ذلك، أن المسرح، علاوة عن كونه أبا للفنون، يعتبر ظاهرة كونية عرفتها مختلف الشعوب والبلدان، في فترات متفاوتة من تاريخ البشرية الطويل، ويتميز بلا محدودية مستوياته وأبعاده وآفاقه، فهو ملتقى الفنون والآداب والعلوم والأفكار والنظريات والمفاهيم ... إنه ملتقى الإنسانية جمعاء.

وفي الدراسة التي نقدمها اليوم، نروم مقاربة الكتابة الدرامية بالمغرب خلال فترة ما قبل الاستقلال، مسلطين الضوء على ثوابتها ومتغيراتها، في جانبها التراثي، نظريا وتطبيقيا، مستحضرين المراحل التي مرت بها هاته الكتابة، نشأة، ونضجا، حتى استوت بالصورة التي هي عليها اليوم.

وقد مثلت الأشكال الفرجوية التي شهدها المغاربة، خلال فترات زمنية متباينة، (البساط - الحلقة - سيدي الكتفي - سلطان الطلبة ...)، أولى البوادر لملامسة الظاهرة الفرجوية.

وإذا كانت هذه المظاهر الفرجوية سابقة على التأسيس المسرحي بمفهومه الحديث، فإن انغراسها في التربة المغربية سمح بمراكمة تجارب ثرية، وبتجريب صيغ وأشكال فنية كان لها أكبر الأثر على استواء أنواع مسرحية، كما ساهمت في تطوير الكتابة الدرامية، ووسمها بالخصوصية المحلية، بعد أن استغرقت ردحا من الزمن في تعقب النموذج المشرقي أو الغربي.

والحقيقة أن ملامح الكتابة الدرامية المغربية لم تظهر بشكل جلي خلال فترة ما قبل الاستقلال، باعتبارها مرحلة أولى لاقتحام هذا المجال، الذي كان أدباؤنا وكتابنا حديثي العهد فيه بالمسرح، وهذا ما يفسر نزوع الكتابات المسرحية الأولى - كما يشير إلى ذلك **ذ.عبد القادر السميحي** في كتابه " **نشأة المسرح والرياضة في المغرب** " - إلى المآسي التاريخية أو الأسطورية الجاهزة، وغياب المحاولات الرامية إلى تجاوز الأشكال التقليدية، والبعد عن الرؤية الرمزية الغائمة في أساطير التراث، لخلق أبعاد جديدة، على أساس اكتشاف الواقع بمنظور متطور يرتبط بالحداثة والمعاصرة بكل قضاياها الحية.

هاته الكتابة الدرامية التي ستعرف تحولات عميقة في مرحلة ما بعد الاستقلال، خاصة بعد أن مر الكتاب الدراميون بمراحل الاقتباس والترجمة والتأليف، ومارسوا التجريب المسرحي الذي سيقودهم إلى أشكال وصيغ فنية واضحة المعالم.

من هنا، كان لزاما أن نعرض في فصل أول لبوادر نشوء المسرح المغربي وتمظهرات استنباته، ونخصص الفصول الموالية لقراءة في بعض النصوص المسرحية التي تؤرخ لمرحلة ما قبل الاستقلال.

الفصل الأول

بوادر المسرح المغربي وتمظهرات استنباته

تمهيد :

يكاد يجمع أغلب الباحثين والدارسين[1] للمسرح المغربي على أن بداياته الأولى قد تزامنت مع الزيارات التي قامت بها بعض الفرق المسرحية المشرقية – المصرية منها خاصة (فرقة محمد عز الدين، ونجيب الريحاني، وفاطمة رشدي، ويوسف وهبي) – إلى المغرب في العشرينات من القرن الماضي.

وكان وصول فرقة محمد عز الدين، التي حملت اسم " جوق النهضة العربية" : **"حدثا عظيما، ولقيت في كل مكان حلت به ترحيبا حارا، وتوجه لمشاهدتها العلماء والأدباء والوجهاء، ومثلت في القصر السلطاني، وأقامت شهورا متجولة في المغرب (...) وكان حلولها في طنجة والرباط وفاس ومراكش مناسبة فتحت العيون على هذا الفن الجديد، وتضمنت الجرائد الصادرة آنذاك إشارات قصيرة عن تلك الجولة، وتحدث الناس عنها أمدا طويلا "**[2].

وهكذا، قدمت هاته الفرقة المسرحية، عند حلولها بالمغرب سنة 1923، عرضها المسرحي " **صلاح الدين الأيوبي** "، ولاقت نجاحا باهرا وتجاوبا كبيرا مع العديد من شرائح المجتمع المغربي آنذاك، وتلتها زيارات فرق أخرى كانت مواكبة لأحداث وطنية هامة.

---

[1] - نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر : ذ.عبد الله شقرون، د.حسن المنيعي، ذ.عبد القادر السميحي، د.محمد الكغاط ، ذ.محمد أديب السلاوي، وغيرهم.

[2] - مجلة الفنون (المغربية)، مقال : " لمحات من تاريخ المسرح المغربي" بقلم عبد الله شقرون، السنة الثانية، العدد الأول والثاني (رمضان – شوال 1394 هـ / أكتوبر – نونبر 1974)، ص : 93.

لكن، ألم يعرف المغرب نشاطا مسرحيا قبل سنة 1923 ؟

أولا: البدايات الأولى للمسرح المغربي:

تتعدد الإجابات، بشأن الإرهاصات الأولى للمسرح المغربي، بتعدد الدراسات والأبحاث التي أنجزت حول تاريخ المسرح المغربي، وحول البدايات الحقيقية لما يمكن أن يطلق عليه مسرح بمفهومه الحديث.

لقد عرف المسرح المغربي، شأنه في ذلك شأن المسرح في باقي البلدان العربية، أشكالا فرجوية متعددة، اصطلح البعض على تسميتها بالأشكال " الما قبل مسرحية"(*)، والمتمثلة أساسا في فرجات شعبية مثل البساط ، سلطان الطلبة، سيدي الكتفي.

ويمكن "أن نشير إلى وجود عدد من الأشكال المسرحية التي كانت تمتاز على الخصوص بحيوية دافعة، وتحمل المسرة إلى قلوب الذين كانوا يشاهدون العروض المسرحيـة في مناسبات خاصة، من هذه الأشكال: مسرح "الحلقة" و"البساط" و"سلطان الطلبة"، و"سيدي الكتفي" [3].

ومن ثم " فلا غرابة أن يكون المسرح المغربي من أول المسارح العربية التي سارعت إلى اعتماد الطقوس الاحتفالية في عملية التأصيل، لأن علاقته بهذه

(*) - من بينهم د. حسن المنيعي.

[3] - حسن المنيعي : " أبحاث في المسرح المغربي "، منشورات الزمن، سلسلة شرفات الزمان، الكتاب الأول، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية (يناير 2001)، ص : 20.

الطقوس هي التي تحدد بدايته الأولى كما تؤكد ذلك بعض الدراسات التي تناولت الحركة المسرحية في المغرب " [4].

وفي الاتجاه نفسه يذهب د. **عباس الجراري** [5] ، حين يؤكد على أن العرب والمغاربة قد أبدعوا خلال التاريخ ألوانا مختلفة ومتطورة من المسرح، وكان بذلك متأصلا عندهم.

والحديث هنا عن بعض فنون الفرجة الشعبية ذات الروابط الوشيجة بفن التمثيل التي سادت بالمغرب ردحا لا يستهان به من الزمن، وهي إرهاصات أولى وبذور جنينية مولدة لما سيكون عليه المسرح المغربي لاحقا. فقد " **كانت هذه المظاهر الدرامية السابقة على المسرح نتاجا شعبيا صرفا يعبر من خلالها الشعب، بعفوية وبساطة، عن وعيه ووجدانه ويحقق تسليته وفرحته "** [6].

إن هاته العفوية والبساطة، التي تمثلت في تلقي المغاربة لهاته المظاهر الدرامية أو الأشكال الفرجوية، تطرح إشكالية منهجية في تسمية التظاهرات الدرامية السابقة مسرحا بالمعنى المحدد للمسرح، رغم اشتمال بعضها على أوليات المسرح كالممثلين والجمهور والنص والملابس والديكور، وغيرها.

---

[4] - حسن بحراوي : " المسرح المغربي : بحث في الأصول السوسيو ثقافية" ، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1994)، ص : 10.

[5] - عباس الجراري : " الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه"، الجزء الأول، مكتبة المعارف، الرباط ، الطبعة الأولى (فبراير 1979)، ص : 269.

[6] - محمد عزام : " المسرح المغربي " (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (1987)، ص : 10.

وهذا، تعد هذه المظاهر الدرامية أو الأشكال الفرجوية - على الأرجح - " **محاولات مسرحية جنينية، أو أشكالا درامية فطرية كانت نتاج شروطها التاريخية، ولم يكن بإمكانها أن تتحرر من بيئتها أو تتجاوز شروطها التاريخية لتصل إلى المستوى الدرامي الذي بلغه المسرح الإغريقي مثلا** " [7].

ويؤكد ذ.**محمد أديب السلاوي** على أن العديد ممن يشتغلون بالبحث الأدبي والتاريخي يرون بأن فن المسرح قد عرف بالمغرب ومورس قبل أن تحمله رياح المثاقفة النهضوية، وقبل أن يمهد له الاستعمار الفرنسي والإسباني ببنيـاته ومؤسساته وبعثاته الثقافية والعسكرية، إذ أن المسرح كطقس احتفالي، كان وما يزال فطرة راسخة عند الشعب المغربي، وشكلا من أشكال وعيه وشعوره [8].

وبناء عليه، و " **في إطار المفهوم الواسع لفن " الفرجة" / المسرح، يكون المغرب قد عرف سلسلة من الأشكال الفرجائية القريبة من الطقس المسرحي، والتي تجذرت عبر تاريخه الحضاري في تراثه الشفاهي (...) وإذا كانت هناك صعوبة منهجية تعترضنا في تسمية هذه " الفرجات " مسرحا بالمعنى الإغريقي، فإن اعتمادها (...) يجعلها قريبة (...) من محاولات مسرحية جنينية، وشكلا دراميا فطريا قابلا للصقل والتطوير**" [9].

ويعتبر د. حسن المنيعي بأننا " **إذا استثنينا بعض القوالب " الما قبل - مسرحية" التي عرفها المغرب عبر مراحل تاريخية، والتي تتجلى في " البساط " و"الحلقـة "**

---

[7] - المرجع نفسه، ص : 10.

[8]- محمد أديب السلاوي : " المسرح المغربي : البداية والامتداد "، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى(1996)، ص: 7.

[9] - المرجع نفسه ، ص : 7.

و"سيدي الكتفي "، وحفلات " سلطان الطلبة "، فإن المسرح بمفهومه الأوربي لم يدمج في حياتنا الفنية إلا في بداية الثلاثينات من هذا القرن (يقصد القرن العشرين)، وقد اجتاز في هذه الفترة مرحلة صراع عنيف بين رواده وبين إدارة الاستعمار الأجنبي" [10].

إذن، فالذين أرخوا للمسرح المغربي يجعلون سنة 1923 موعدا تاريخيا للمغاربة مع هذا الوافد الجديد (المسرح) بشكله الحديث، ويؤكدون وجود بوادر مسرح مغربي تشكلت من خلال ممارسة مجموعة من الطقوس الاحتفالية والفرجات الشعبية، وإن كانت بعض الدراسات ترجح أن تكون البدايات قبل هذا التاريخ بكثير أو قليل، من ذلك ما ورد في كتاب **" المسرح المغربي قبل الاستقلال " للدكتور مصطفى بغداد**، في معرض الحديث عن انطلاقة الحركة المسرحية بمجموعة من المدن المغربية (فـاس، طنجـة، تـطوان، الرباط ، سلا، الدار البيضاء ...)، **" سبقت الإشارة إلى أن مدينة طنجة كانت سباقة إلى المسرح، ويرجع ذلك إلى سنة 1920 كما تثبت ذلك بعض الأبحاث والدراسات والتي تؤكد ظهور هذا الفن في مدينة طنجة قبل غيرها من المدن المغربية "** [11].

---

[10] - حسن المنيعي : " آفاق مغربية " (مجموعة مقالات عن الأدب والفن)، المطبعة الوطنية، مكناس، (نونبر 1981)، ص : 58.

[11] - مصطفى بغداد : " المسرح المغربي قبل الاستقلال "، منشورات الرهان الآخر، مطبعة دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (ماي 2000)، ص : 62.

وعن انطلاقة الحركة المسرحية بتطوان، فقد: "**عرفت المسرح قبل غيرها من المدن المغربية، وذلك يرجع إلى التاريخ الذي نزح فيه جماعة من الموريسكيين إلى المغرب، وهو سنة 1670 م، إلا أن المسرحيات التي كان يقدمها هؤلاء كانت باللغة الإسبانية**"[12].

هاتان القولتان تبرزان أن السبق التاريخي، المومإ إليه، يتعلق بوجود المسرح بالمغرب، وليس بممارسة المغاربة له في تلك الفترة، وإلا فلماذا تضمنت القولة الثانية الإشارة إلى أن المسرحيات كانت تقدم باللغة الإسبانية ؟

وتعزيزا لهذا التصور، تورد بعض الروايات التاريخية أن أول مسرح بني بمدينة تطوان هو مسرح إيزابيل الثانية سنة 1860 م، وأول مسرح بني بطنجة هو مسرح سيرفانطيس سنة 1913 م، لكن هاتين البنايتين المسرحيتين اللتين كانتا تشهدان تقديم عروض مسرحية وأنشطة ثقافية وفنية وترفيهية، نظمت بها بادئ الأمر لفائدة الإسبان المقيمين بالمغرب، ولفئة نخبوية محدودة من المغاربة.

حقيقة، يعتبر وجود البناية المسرحية والفرق والعروض المسرحية مؤشرا على تنامي الوعي المسرحي، إلا أن الأقلية من المغاربة بهاتين المدينتين أو من خارجهما هي التي اقتربت من المستعمرين الإسبان، وتجاوبت مع فنونهم وآدابهم وطرق عيشهم.

وهذا بالذات ما يبرر حركية المسرح العربي بالمغرب في فترة لاحقة، حيث إن " **المسرح الذي انتشر في المغرب حينئذ كان بصفة عامة هو المسرح الأجنبي، من حيث أصله والمترجم إلى اللغة العربية الفصحى، وإذا ما تجاوزنا هذا النطاق فإلى**

---

[12] - المرجع نفسه، ص : 71.

بعض المسرحيات التي تقلد المسرحيات الغربية في تأليفها (...) وقد أخذ بعض المغاربة يقومون هم أيضا بترجمة بعض الآثار الأجنبية "[13].

ومع ذلك، " فالمقارنة تبرز، من هذه الوجهة، المسرح العربي المغربي رغم تأخره في النشأة، على أنه لم يكن متأخرا عن منزلة عصره، بل كان موجودا وقائم الذات "[14].

يقول الدكتور حسن المنيعي : " نستطيع القول إن سنة 1923 هي أول فترة سجلت ميلاد المسرح بالمغرب، وإن كان البعض يرجع هذا الميلاد إلى سنة 1912 التي شهدت تشييد مسرح " سيرفانطيس" بطنجة "[15]. كما يعتبر أنه " مهما اختلف الناس في ظروف نشأة المسرح بالمغرب، فإن علينا أن نقر بأن مرور الفرق الأجنبية كانت سبب كل التحولات الهادفة التي عرفها فن الدراما في إفريقيا الشمالية "[16].

إن استقراءنا لهاته الروايات والآراء النقدية المتراكمة والمتباينة، يفضي بنا إلى الخلاصات الآتية :

1) - إن أي دراسة تاريخية للنشاط المسرحي، في ارتباطه بالمجتمع المغربي، تنطلق من سؤال النشأة قبل سؤال الارتقاء؛

[13] - عبد الله شقرون : " فجر المسرح العربي بالمغرب"، منشورات اتحاد الدول العربية، مطبعة شركة فنون الرسم والنشر والطباعة، تونس (1988)، ص : 53.

[14] - المرجع نفسه، ص : 111.

[15] - حسن المنيعي : " أبحاث في المسرح المغربي "، ص : 39.

[16] - المرجع نفسه، ص : 40.

2) - إن هذا السؤال طرح وجهات نظر مختلفة، تكاد تتفق على أن المسرح تحفة وافدة رمت بها بحار الغرب، وأطل من نافذة الشرق، فهو نتاج ثقافي جديد ولده الصدام الحضاري بين الشرق والغرب؛

3) - إن وضعية النشوء مرتبطة بظرفين متقاطعين، هما ظرف البناية، وظرف الممارسة :

أ) - ظرف البناية :

الذي لازم الاستعمار والحماية، حيث انبهر المغاربة بالبناية الإيطالية كرافد ثقافي جديد، حمله الاستعمار الإسباني كما حمل معه البندقية، فلم ينسجم الوجدان الوطني مع هذه الثقافة، لأنها منهج الآخر، وهي عمران وحماية أكثر منها ثقافة وتلاقح؛

ب) - ظرف الممارسة :

وهو الذي تزامن مع نشوء فرق مسرحية تسعى إلى ممارسة المسرح بشكله الفني المعروف، وكانت سنوات العقد الثاني من القرن العشرين هي زمن المخاض والولادة؛

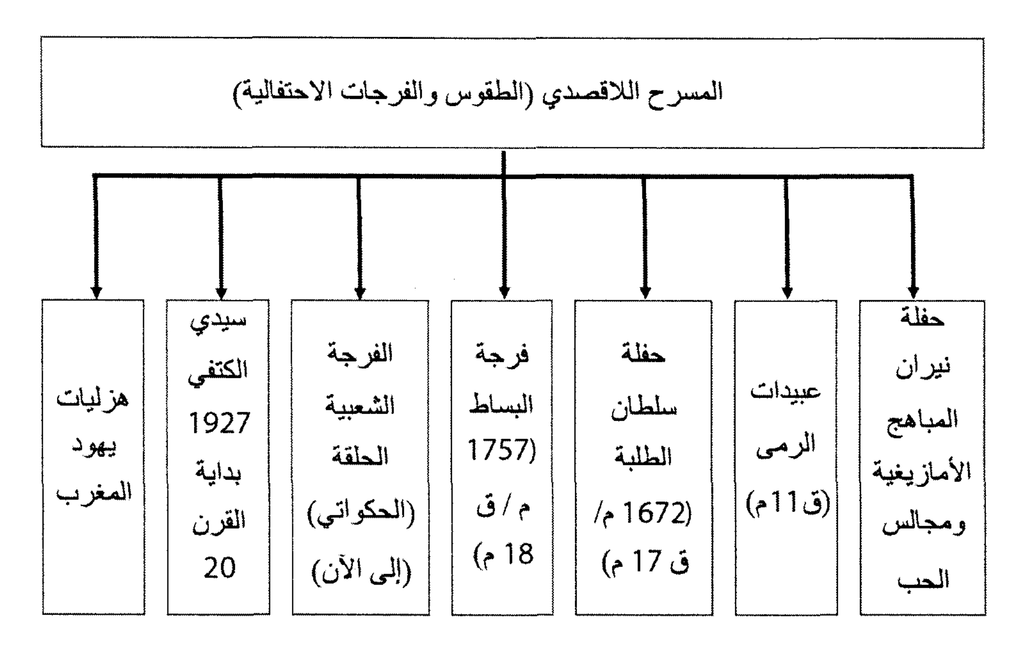
4) - إن منظور البداية في التأريخ النقدي للتجربة المسرحية بالمغرب، أفرز مدرستين :

أ) - مدرسة تضع رسم البداية في طنجة باعتماد ظرف البناية؛

ب) - مدرسة تؤرخ للجذور بمدينة فاس معتمدة ظرف الممارسة؛

5) - إن وضعية البداية تفرض البحث عن تمهيدات ما قبل البداية، والتي كشفت عن خصوبة فرجوية متعددة ومتنوعة.

لقد ظلت عملية تحديد هوية الفن المسرحي بالمغرب رهينة بالشرط التاريخي،



وبالظروف التي أنتجته. ولهذا، نجد هذه الممارسة - في بدايتها – قد تنوعت بين تأسيس الفرق المسرحية وتلمس القواعد الفنية الأولى وترسيخها، عبر خلق بوادر التأليف المسرحي، مرورا بالترجمة والاقتباس.

ثانيا : القواعد الفنية الأولى وسبل ترسيخها:

أ) - تأسيس الفرق المسرحية :

شهدت الساحة المغربية، مباشرة بعد زيارة فرقة محمد عز الدين، حركة مسرحية دؤوب، تمثلت أساسا في تأسيس فرق مسرحية بدأت تتناسل بمختلف المدن المغربية (طنجة، تطوان، العرائش، القصر الكبير، فاس، مكناس، الرباط ، سلا، الدار البيضاء ...).

ويجمع العديد من الباحثين على أن مدينة فاس قد كانت سباقة إلى ممارسة المسرح من خلال " جوق التمثيل الفاسي " و " جمعية قدماء ثانوية المولى إدريس "، حيث ساهم

عدد من الشبان المنتسبين إليهما في تنشيط الحركة الثقافية والفنية بفاس، وبغيرها من المدن المغربية الأخرى، فشكل ذلك حدثا بارزا، ونهضة أدبية وفنية حركت العقول وشحذت الأقلام. ومما قيل حولها، ما كتبه صلاح أبو رزق في " رواية صلاح الدين بالدار البيضاء "، بجريدة "السعادة": " **وأخذت نهضة إحياء فن التمثيل العربي في هذه البلاد تنهض من سباتها الذي استولى عليها بضعة سنين بعد نهضتها الأولى (...) وبرزت إلى الميدان يقودها نخبة من شباب مدينة فاس الزاهرة الذين أحرزوا على نصيب وافر من العلم والثقافة في المدارس الحديثة الراقية. وأعني بهم أعضاء جمعية قدماء تلاميذ المدرسة الثانوية الإسلامية الفاسية، وكلهم من أبناء البيوتات المجيدة في فاس** " 17 .

تؤشر هذه القولة على وجود بوادر الفن المسرحي، وعلى أن الأمر يتعلق بإحياء هذا الفن، وإخراجه من حالة جموده وركوده.

وإذا كنا هنا نمثل بالحركة المسرحية بمدينة فاس، من خلال " **جوق التمثيل الفاسي** " أو " **جمعية قدماء تلاميذ ثانوية المولى إدريس** " (*)، فليس ذلك تبخيسا للفرق والجمعيات المسرحية المغربية الأخرى، فأدوارها ومساهماتها مما يجب الوقوف عنده كذلك، وليس للسبق التاريخي فقط (تأسست سنة 1924)، بل كون " **العديد من الملاحظين اتفقوا على أن ثانوية المولى إدريس بفاس كانت أول قاعدة انطلقت منها التجربة المسرحية الأولى، ذلك أن تلامذتها كانوا يعبؤون أولا من طرف الفرق الأجنبية، لتأدية بعض الأدوار، وثانيا لأن قدماء الثانوية بالذات كانوا يعبرون عن**

17 - جريدة السعادة المغربية، عدد الثلاثاء 16 يبراير 1932.

(*) - حملت هاته الفرقة مسميات عدة، خاصة بعد انقسامها إلى فرقتين : " الجوق الفني" و " جوق النهضة العربية".

رغبتهم في إيجاد مسرح مغربي، فكان أن وصلوا إلى غايتهم، بفضل ثقافتهم المزدوجة واستيعابهم للتقنيات التي اكتشفوها " [18] .

وكانت مسرحية " **صلاح الدين الأيوبي** " **لنجيب الحداد** أولى الأعمال التي قدمتها هاته الفرقة، بل إن العديد من الفرق المسرحية، التي تأسست تباعا عبر مدن مختلفة بربوع المملكة، اتخذت من النص/ العرض المسرحي " **صلاح الدين الأيوبي** " نموذجا أوليا بارزا لإعداد عروضها المسرحية، لما يتضمنه من حمولة وطنية وسياسية تلتقي والوضعية التي كان يعيش عليها المجتمع المغربي تحت نير الاستعمار، و " **كانت الفرق الأولى التي تأسست في فاس وطنجة ومراكش والرباط والدار البيضاء وغيرها من المدن المغربية بحاجة إلى نصوص مسرحية ترضي طموحها في استغلال المسرح كواجهة نضالية، وترضي الجمهور المتعطش إلى هذا الفن الجديد "** [19].

إن تأسيس الفرق المسرحية المغربية الأولى، تم بدافع وتشجيع من المثقفين والمناضلين السياسيين، الذين رأوا في الفن المسرحي خدمة للأدب العربي، وتهذيبا للذوق العام، وتنويرا للوعي السياسي الوطني [20].

---

[18] - حسن المنيعي : " أبحاث في المسرح المغربي "، ص : 43.

[19] - محمد الكغاط : " بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات "، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1407 - 1986)، ص : 78.

[20] - محمد أديب السلاوي: " المسرح المغربي : البداية والامتداد "، ص : 16.

نماذج من الفرق المسرحية المنتشرة عبر مدن مختلفة من المغرب في مرحلة التأسيس :

الفرقة المسرحية	المدينة	تاريخ البدايات الأولى
الجوق الطنجي للتمثيل العربي	طنجة	1928
الجوق المغربي للتمثيل العربي	الرباط	1928
الجوق السلاوي للتمثيل	سلا	1928
جمعية الهلال الطنجية	طنجة	1929
فرقة الهلال	الدار البيضاء	1929
فرقة المغرب التطواني	تطوان	1930
الجوق الفاسي	فاس	1931
فرقة جمعية الطالب	تطوان	1932
فرقة هواة المسرح	تطوان	1936
جمعية قدماء تلاميذ ثانوية مكناس	مكناس	1936
فرقة جمعية الطالب المغربية	القصر الكبير	1936
فرقة شعلة الفن	تطوان	1940
فرقة طلبة جامع بن يوسف	مراكش	1942
جمعية قدماء تلاميذ ثانوية محمد الخامس	مراكش	1943
الفرقة الأدبية للتمثيل	العرائش	1943
فرقة المدرسة القرآنية	أصيلا	1946

والأكيد أن الواجهة النضالية، الفاضحة لنوايا المستعمر وأساليبه ومناوراته العدائية للأفكار التنويرية التحررية، اعتبرت محكا حقيقيا للسياسيين والأدباء والفنانين على حد سواء، " **فإذا كان تجذر المسرح في العديد من المدن المغربية قد أدى برواده إلى العمل ضمن قناعات سياسية، فإن هذا التجذر اعتمد في الأساس على نصوص عربية ذات نزعة سلفية (صلاح الدين الأيوبي، نجيب الحداد) تعبر عن مواقف وطنية محمومة تنادي بالتغيير والمطالبة بالاستقلال. وهذا يعني أن البداية إبان فترة الاحتلال كانت ترتبط بالنضال الوطني وإحياء مفهوم الوطنية** " [21].

فكيف جاءت إذن التعبيرات المسرحية خلال هاته الفترة ؟

ب - بوادر التأليف المسرحي :

يعتبر الحديث عن بوادر التأليف المسرحي موضوعا شاسعا مترامي الأطراف، ذلك أن مختلف البلدان العربية، ومن بينها المغرب، دأبت زمنا طويلا على انتهاج طريق الترجمة والاقتباس عن الربيرتوار العالمي، وإن كانت بعض إنتاجاتهم قد صنفت في باب التأليف، وما هي إلا اقتباسات مثل مسرحية " **الحياة فداء الغرام** " **لنجيب الحداد**، والمقتبسة عن "**روميو وجولييت** " أو مسرحيته الرائدة " **صلاح الدين الأيوبي** " والتي اقتبسها عن رواية "**التعويذة** " **لوالترسكوت**. وكذلك الشأن بالنسبة لبعض المسرحيين المغاربة الأوائل، الذين كتبوا مسرحيات في تلك الفترة المبكرة معتمدين على التراث أو التاريخ العربي، أو على قصص ومسرحيات مشرقية، ونسبوها لأنفسهم معتبرينها من

---

[21] - حسن المنيعي : " المسرح المغربي (من التأسيس إلى صناعة الفرجة)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، فاس، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، مطبعة محمد الخامس، فاس، الطبعة الأولى (نونبر 1994)، ص : 8.

تآليفهم، باستثناء كتّاب معدودين، من بينهم الأديب المناضل **محمد القري** الذي ألف مسرحيات مستلهما فيها الوضعية التي كان يعيشها بلده.

إن تأسيس الفرق المسرحية، فتح عهد التأليف المسرحي بالمغرب، حيث قام بعض أعضاء هاته الفرق، بعد تجريبهم لأسلوبي الترجمة والاقتباس، بمبادرات فردية وجماعية في مجال الكتابة المسرحية، نستطيع القول بأنها كانت متزامنة مع هذين الأسلوبين ومتلازمة معهما. إذ علاوة **" عن المسرحيات المترجمة أو المقتبسة التي اهتدى إليها الشبان المغاربة الرواد في عالم المسرح ما بين أواخر العشرينات وطيلة الثلاثينات وما بعدها من القرن العشرين الميلادي، كانت هناك، خلال تلك الفترة الزمنية، محاولات واجتهادات في الكتابة المسرحية التأليفية "** [22].

ويشير الدكتور **محمد الكغاط** ، إلى أنه : **" إذا كانت الفرق المشرقية قد اتخذت النموذج الغربي كمنطلق لها، فإن الفرق المغربية اعتمدت على المسرحيات الشرقية المتأثرة بالغرب، ثم اتصلت مباشرة بالمسرحيات الغربية والفرنسية بصفة خاصة، والموليرية بصفة أخص. وربما كان للصلة بين النموذجين الشرقي والغربي أثر في توجيه المغاربة الأوائل نحو المسرح الفرنسي "** [23].

لذلك، لم ينطلق الرواد الأوائل فيضا من غيض، بل وجدوا أمامهم نماذج مسرحية مشرقية معتمدة بدورها على مسرحيات غربية. ولا غرابة في ذلك، ما دام مجال الكتابة المسرحية قد أسس منذ القدم على أسس التلاقح بين الأمم والشعوب، في إطار مبدإ

---

[22] - عبد الله شقرون : " الثقافة المسرحية " ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى (دجنبر 2000) ، ص : 125، 126.

[23] - محمد الكغاط : " بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات "، ص : 78.

تلاقي الحضارات. فتأثير المسرحيات الشرقية على الكتابات المسرحية الأولى أمر واقع، سواء على مستوى التأليف والشكل المسرحي عموما، أو على مستوى التقنيات والأداء، وطرق التشخيص والتبليغ.

ومع ذلك، ظلت الرغبة ملحة عند المسرحيين المغاربة في إبداع مسرحيات مغربية صرف، فظهرت مباريات التأليف التي كان الإعلان عن ميلاد أولاها من لدن " **جمعية قدماء المدرسة الثانوية الفاسية** " خلال سنة **1929**، تغيت منح الراغبين في المشاركة فرصة المساهمة خدمة للفن المسرحي، وتزويد الفرق المسرحية والخزانة المغربية بإنتاجات مسرحية محلية، مع ترك الحرية للكتاب في معالجة المواضيع التي يقترحونها، تراجيدية كانت أم هزلية.

وقد شهدت هاته المباراة متابعة صحافية انفرادية واستثنائية، من لدن الصحف والمجلات في تلك الفترة الزمنية المبكرة من تاريخ المسرح المغربي، حيث طرحت قضايا من قبيل العلاقة بين المسرح والأدب، ومفهوم رجال المسرح للآداب، وارتباط منزلة الأدب بقيمة إنتاجات رواده وإبداعاتهم.

ويمكن القول بأن هاته التجارب الأولى كانت مستمدة من النماذج المسرحية المشرقية والمغربية، كما كان أغلبها معتمدا على الخطابة والسرد التاريخي، ملتزما بالقضايا الوطنية والمواضيع ذات البعد التراثي والتاريخي، لحداثة هاته التجارب أولا، ولتضييق الخناق عليها ثانيا من لدن المستعمر الفرنسي، الذي وقف بالمرصاد لكل المحاولات الجادة التي تنمي وعي المواطنين، وتؤجج مشاعرهم خدمة للقضية الوطنية، فأضحى المسرح يشكل

واجهة أساس لخدمة الحركة الوطنية، وللنضال ضد المستعمر، وضد مشاريعه الاستلابية التي سعت إلى تدمير خصوصية الشعب المغربي.

وكان بدهيا أن تنحو مختلف الفرق المسرحية المنحى نفسه، باعتبار التجربة واحدة متمثلة في النضال من أجل استقلال المغرب وتحرره الوطني، وهذا " **ما جعل الوعي السياسي والديني والفني، في هذه المرحلة (1912 - 1956) كوعي جماهيري يمثل القوة التي كانت تمارس نفوذها على العملية التاريخية، وتدفع إلى الفعالية والممارسة** " [24].

ورغم أن مباريات التأليف المسرحي لم تساهم في تحقيق انتعاشة كبرى لحركية التأليف خلال هاته الفترة، فإنها قد رسخت - في المقابل - تقليدا للكتابة الدرامية، سيكون نواة للطفرة النوعية التي سيعرفها المسرح في مرحلة لاحقة.

ومهما يكن، فقد " **بذل أولئك الرواد المغاربة جهدا جهيدا في محاولة تكوين رصيد مسرحي لمجموعاتهم، وحاولوا بالتالي أن يكونوا في مستوى المؤلفين العرب وغير العرب الذين شاهدوا لهم نماذج من إنتاجاتهم، وأرادوا تقليد الشكل المتبع في تأليف المسرحيات** " [25].

ولا ننسى في هذا المقام، الإشارة إلى المركز المغربي للأبحاث المسرحية/ الدرامية بالمعمورة بالرباط (تأسس سنة 1953)، الذي كانت وزارة الشبيبة والرياضة تنظم به مجموعة من التداريب الوطنية لفائدة ثلة من المهتمين بالمجال الفني عامة، والمسرحي على

---

[24] - عبد الرحمان بن زيدان : " المقاومة في المسرح المغربي "، (سلسلة دراسات تحليلية 6)، دار النشر المغربية، الدارالبيضاء (1985)، ص : 47.

[25] - عبد الله شقرون : " الثقافة المسرحية " ، ص : 128.

وجه الخصوص، بتأطير من خبراء فرنسيين كان أبرزهم **أندري فوازان**، حيث تم تنظيم ورشات على شكل محترفات (**Ateliers**)، تضمنت التشخيص والإخراج وتقنيات المسرح والكتابة.

وقد عملت هاته الورشات على ترسيخ قواعد التأليف الدرامي، من خلال التقنيات الآتية :

1) - إشراك كل من الممثل والمخرج في عملية التأليف، وهي ما اصطلح على تسميتها بالكتابة المباشرة؛

2) - نسخ الحوارات التي كان المتدربون يبتكرونها أثناء ارتجالهم، من أجل الوصول إلى المشاهد، وهي تقنية الارتجال؛

3) - اعتماد التراث الشعبي المحلي وفق مواضيع واختيارات مشروطة، تدعم وجود الحماية وتساندها؛

4) - إيجاد كتابة مسرحية نوعية، تجمع بين الأصالة والمعاصرة، من خلال عملية البحث، والتصنيف، والتبويب، والتنقيب، داخل التراث العالمي والعربي معا.

كما كان لهذه الورشات الفضل في إكساب عدد من المؤلفين (أمثال المرحومين **ذ.الطيب العلج** و **ذ. الطيب الصديقي**)، القدرة على ممارسة الكتابة الدرامية، وإغناء المكتبة المسرحية المغربية.

ومن بين المسرحيات التي أنتجتها ورشة التأليف المسرحي : " **عمايل جحا** "، "**المعلم عزوز**"، " **الشطاب** "، " **عمي الزلط** "، وغيرها.

يقول د. عبد الرحمان بن زيدان : " ساهمت التداريب التي أشرف عليها أندري فوازان في ترسيخ الاهتمام بالتأليف المسرحي، وساعدت على رسم أفق الكتابة المسرحية التي تعرف كيف تبني كيانها وفق خصوصيات الكتابة الدرامية، اعتمادا على التراث الشعبي المحلي، وهو ما كرس شكل ممارسة واضحة المعالم في التأليف وفي الإخراج (...) في الوقت الذي كان المسرح المغربي الوطني قبل الاستقلال يسير بالتأليف المسرحي نحو عروبيته وقوميته ومواضيعه الوطنية، كان المسرح الشعبي يتأسس بالتداريب التي وضع لها الفرنسيون اختيارات مشروطة بوجودهم في المغرب "[26].

وبهذا، نستطيع أن نتحدث عن ورشتين للتأليف الدرامي بلورتهما الحركة الوطنية والوجهة النضالية للرسالة المسرحية :

1) - الورشة العلنية :

التي تدعمها الحماية، وتؤسسها كرد فعل على الاتجاه النضالي للمسرح الوطني؛

2) - الورشة السرية :

التي جعلت التأليف الدرامي قضية وطنية، فعمل المؤلف الدرامي فيها لا يختلف عن عمل المقاوم في معركة التحرير.

يقول د. محمد الكغاط : " إذا كان المسرح المغربي لم ينعم بالحرية إلا فترة قصيرة، وهي الفترة التي تمتد من سنة 1923 إلى سنة 1934، وهي حرية نسبية، فإنه مع ذلك ظل طيلة فترة الحماية ملتزما بالقضايا الوطنية، وبنشر الوعي في صفوف الجماهير

---

[26] - عبد الرحمان بن زيدان : " مرجعيات التأليف المسرحي في المغرب : المنطلقات والأفق المسدود "، موقع إلكتروني: http://www.benzidaneabderra hmane.ma/ECRIT: URE_maroc.html ، ص : 4.

مباشرة كلما وجد إلى ذلك سبيلا، وبالاحتيال على الرقيب إذا لم يجد وسيلة غيره، وبذلك ضمن لنفسه البقاء كفن لا ينقرض وإنما يتكيف ويتأثر ويؤثر ويتطور ويستمر" [27]**.**

إذن، فالتأليف المسرحي في طور تكوينه، تجاذبته نزعتان :

نزعة استعمارية : تجعل من المسرح سلاحا تضليليا ينأى بالوجدان المغربي عن قضيته الأولى؛

ونزعة نضالية : تصدت لهذا الخناق بواسطة مبدإ " **التقية الفكرية** "، الذي يستلهم الرمز كوسيلة للتعبير عن الفكر النضالي، وعن الرؤيا السياسية والاجتماعية الداعية إلى التغيير، فأصبح المسرح يمتح من المواضيع التاريخية الإسلامية.

وفي إطار هذا الصراع، نبت مسرح جدي ومتين، علاوة عن اتخاذه متعة أدبية، بل ساهم في نهضة وطنية ثقافية وفكرية، وشكل الأعمدة التي سيقوم عليها صرح المسرح المغربي على امتداده.

ج - الترجمة والاقتباس :

لا شك أن التحديد المصطلحي، والتدقيق اللغوي والمفاهيمي، يجلي الكثير من الغموض والتعارض، أو التقارب والتباين، بين المصطلحات والمفاهيم المتداولة، سواء في الحقول الأدبية والمعرفية بوجه عام، أو في الحقل الفني على وجه الخصوص.

1 - الاقتباس (Adaptation) :

---

[27] - محمد الكغاط : مرجع سابق، ص : 99.

جاء في "لسان العرب"، فصل "القاف": "قبس : القبس : النار، والقبس : الشعلة من النار، واقتباسها الأخذ منها (...) وكذلك اقتبست منه نارا، واقتبست منه علما أيضا أي استفدته. قال الكسائي : واقتبست منه علما ونارا سواء، قال : وقبست أيضا فيهما. وفي الحديث : من اقتبس علما من النجوم اقتبس شعبة من السحر. وفي حديث العرباض : أتيناك زائرين ومقتبسين أي طالبي العلم ، (...) وأتانا فلان يقتبس العلم فأقبسناه أي علمناه ..." [28].

وفي معجم " مصطلحات الأدب " : " الاقتباس هو إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية " [29]. أما في " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب " فمصطلح الاقتباس يعني "إدخال المؤلف كلاما منسوبا للغير في نصه، ويكون ذلك إما للتحلية أو للاستدلال، على أنه يجب الإشارة إلى مصدر الاقتباس بهامش المتن وإبرازه بوضعه بين علامات تنصيص أو بأية وسيلة أخرى "[30] . وفي قاموس " المنهل " [31] تدل كلمة (**Adaptation**) على الاقتباس الذي يفيد التكيف، ونقل نتاج أدبي إلى المسرح أو السينما، أما الذي يقوم بعملية الاقتباس فتطلق عليه تسمية **Adapteur** أي المكيف أو الموفق أو المقتبس.

---

[28] - ابن منظور الإفريقي المصري : " لسان العرب " ، المجلد السادس، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت (بدون تاريخ)، ص : 167.

[29] - مجدي وهبه : " معجم مصطلحات الأدب " ، مكتبة لبنان، بيروت (1974)، ص : 35.

[30] - مجدي وهبه وكامل المهندس:"معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، مكتبة لبنان، بيروت (1979)، ص:34.

[31] - سهيل إدريس : " المنهل " (قاموس فرنسي عربي) ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية والثلاثون (عام 2004) ، ص : 36.

في حين نجد كلمة (**Adaptation**) في " **المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض** " [32] تعني الإعداد بالمعنى الواسع للكلمة، إذ يعتبر عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد، وتشمل تسمية الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما، وبين عملية إعادة الكتّاب بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة، وهذا ما يطلق عليه بالعربية اسم الاقتباس (...) ويقوم الإعداد في المسرح على تعديل أو تحويل نص غير درامي إلى نص درامي، وذلك من خلال تحويل مادة سردية (حكاية أو أسطورة أو رواية أو واقعة) أو مادة وثائقية(مذكرات، وثائق) أو غيرها، بحيث تقدم على شكل أفعال وحوارات(...) كما أن الاقتباس هو أخذ الخطوط الرئيسة للحكاية أو الفكرة، وخلق مواقف جديدة مختلفة تماما.

وإذا عدنا إلى كتاب (**Dictionnaire du théâtre**) [33] لمؤلفه **Patrice Pavis** ، فكلمة (**Adaptation**) عنده، هي عملية تنقيل وتغيير عمل أدبي أو جنس إبداعي من شكل لآخر، كأن نحول رواية إلى مسرحية أولا، وكونه اشتغالا دراماتورجيا انطلاقا من نص مسرحي ثانيا، واعتباره ترجمة أو نقلا وفيا إلى حد ما ثالثا، حيث يستعمل الاقتباس غالبا بمعنى الترجمة (**Traduction**)، مما يصعب عملية رسم حدود بينهما. ويميز باتريس بافيس في الأخير بين

---

[32] - ماري إلياس وحنان قصاب حسن " المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض " (عربي – إنجليزي – فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، طبعة أولى (1997)، ص : 44، 45، 46.

[33] - Patrice PAVIS :"Dictionnaire du théâtre",Edition revue et corrigée,préface Anne Ubersfeld, Dunod, Paris(1996),pp:12,13.

مصطلحي (Adaptation و Traduction)، حيث تتقيد الترجمة بالنص الأصلي، في حين يشتغل الاقتباس في فضاء أرحب.

ويفهم من كلام (Pavis)، أن مصطلح الاقتباس مرتبط بالفن الدرامي أكثر من سواه، ويقصد به الإعداد المسرحي، أو ما اصطلح عليه بالعمل الدراماتورجي بوجه من الأوجه، كما قد يعني حرية " **المؤلف الثاني** " في تقديم تأويلات وتحويرات نصية متعددة للعمل الأصلي.

وهناك من يعتبر الاستنبات (Transplantation) [34] اقتباسا، بحجة أن هناك نصوصا تقتبس لتصبح " استنباتا "، أو انصهارا في النصوص الأصلية.

وقد يكون الاقتباس من لغة أجنبية إلى اللغة العربية، أو من اللغة العربية نفسها، دون تقيد إجباري بأسماء شخصيات النص الأصلي الذي قد لا يكون دراميا، إذ أن ما يبقى من النص الأصلي هو إطاره العام. وبناء عليه، يعتبر الاقتباس تصرفا وتحويرا للنص الأصلي، بهدف ملاءمته مع وضع جديد، قد يكون سياسيا أو اجتماعيا.

إن الاقتباس إعداد، وليس ترجمة أو تأليفا، والدوافع إليه متعددة، ومن أسسه مبدأ الملاءمة، أي محاولة جعل النص المقتبس متلائما ومتكيفا مع الوضع الجديد. هاته الملاءمة وهذا التكييف هما اللذان أديا إلى وجود كلمات من قبيل التمصير، والمغربة، والتونسة، واللبننة، وغيرها.

---

[34] - أحمد بلخيري:"المصطلح المسرحي عند العرب"،البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، الطبعة الأولى (1999)، ص : 168، 169.

2 - الترجمة :

ورد في " لسان العرب " ، في باب (رجم) : " الترجمان والترجمان : المفسر، وقد ترجمه وترجم عنه، وهو من المثل الذي لم يذكر عند سيبويه. قال ابن جني : أما ترجمان فقد حكيت فيه ترجمان، بضم أوله (...) ويقال : قد ترجم كلامه إذا فسره بلسان آخر، ومنه الترجمان، والجمع التراجم " [35].

وفي " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب " نجد الترجمة ، النقل (TRANSLATION) تعني : " إعادة كتابة موضوع معين بلغة غير اللغة التي كتب بها أصلا. ومع قدم الترجمة قدم الأدب نفسه هناك جدل مستمر بين من يرون فيها التقيد بالأصل حرفيا، ومن يرون التصرف، ومن يرون عدم الجدوى في الترجمة لمن يريد أن يتذوق الأثر الأدبي على الوجه الصحيح، ومن يرونها ضرورة لابد منها في نشر القيم الثقافية العالمية "[36].

وتقابل كلمة (**Traduction**) في قاموس " المنهل " نقل وترجمة، وكذا قولنا (**La traduction de la pensée de qqn**) أي تفسير أفكاره [37].

أما **Patrice Pavis** [38] فيتناول في تعريفه الترجمة المسرحية (**Traduction théâtrale**) ، معتبرا أن إنصاف نظرية الترجمة المسرحية (...) يستلزم أخذ وضعية التلفظ بعين الاعتبار. ولكي نتصور صيرورة الترجمة المسرحية، علينا

---

[35] - ابن منظور، " لسان العرب " ، المجلد الثاني عشر ، ص : 229.

[36] - مجدي وهبه وكامل المهندس : " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب "، ص : 54.

[37] - سهيل إدريس ، " المنهل " ، ص : 1216.

[38] - Patrice Pavis : " Dictionnaire du théâtre ", pp: 384,385.

أن نسائل في الآن ذاته مؤرخ الترجمة والمخرج أو الممثل، والتأكد من تعاونهم، وإدماج فعل الترجمة الذي هو أكثر اتساعا من إخراج نص درامي.

ونعتبر أن الترجمة هي نقل نص درامي من لغة أجنبية إلى اللغة العربية، مع المحافظة الضرورية على أسماء الشخصيات، والمواقف، والأحداث، والزمان والمكان والإرشادات المسرحية، إن وجدت.

كما يحدث كثيرا، عند تقديم نص مسرحي مترجم، أن يلجأ المترجم، أو المعد، إلى تعديل الأسماء وطبيعة الشخصيات والمكان، أو السياق بأكمله، لهذه الغاية. وفي هذه الحالة، يحول النص عبر الترجمة إلى اللغة النثرية، أو يترجم شعرا، مع ما يفترضه ذلك من تصرف.

وإذا استقرأنا صيغ تداول مفهومي الاقتباس والترجمة في المسرح المغربي، سنجد أنهما قد استعملا متجاورين لمصطلحات ومفاهيم أخرى، كالتقريب، والمغربة، والتعريب.

فكلمة التقريب في المسرح المغربي، وظفت كلما تعلق الأمر بإخضاع النص المنقول لثقافة المقتبس، والسعي نحو تحويره حتى يصبح قريبا من الجمهور المغربي.

في حين استعملت كلمتا التعريب والمغربة، كلما تم التأكيد على لغة النص المنقول. فالمغربة تشدد على استعمال العامية، في حين ينص التعريب على استعمال اللغة العربية الفصحى داخل عملية تحوير النص المسرحي، ومحاولة تقريبه إلى البيئة العربية.

أما مصطلح الترجمة، فمعانيه تتباين بين النقل الحرفي للنص دون التصرف فيه، بحيث يصبح تطابقا حيا للنص الأصلي المنقول من لغة أخرى معنى وأسلوبا، وبين النقل الذي يترك بصماته واضحة على النص الأصلي بواسطة التحوير والتصرف.

فما هي أنسب الدلالات إلى نصوصنا المسرحية المغربية المنقولة عن الشرق أو الغرب ؟

يقدم الدكتور **محمد الكغاط** [39] حكما واضحا في ذلك، حينما يقر بأن كلمة الاقتباس هي أقرب المعاني التي يمكن أن نحكم بها على النص المغربي المنقول عن الغرب أو الشرق، وذلك بالنظر إلى أسلوب النقل ووسيلته التي اعتمدت عنصر التقريب والتعريب والمغربة، وكذا وسيلة التحويل والتحوير.

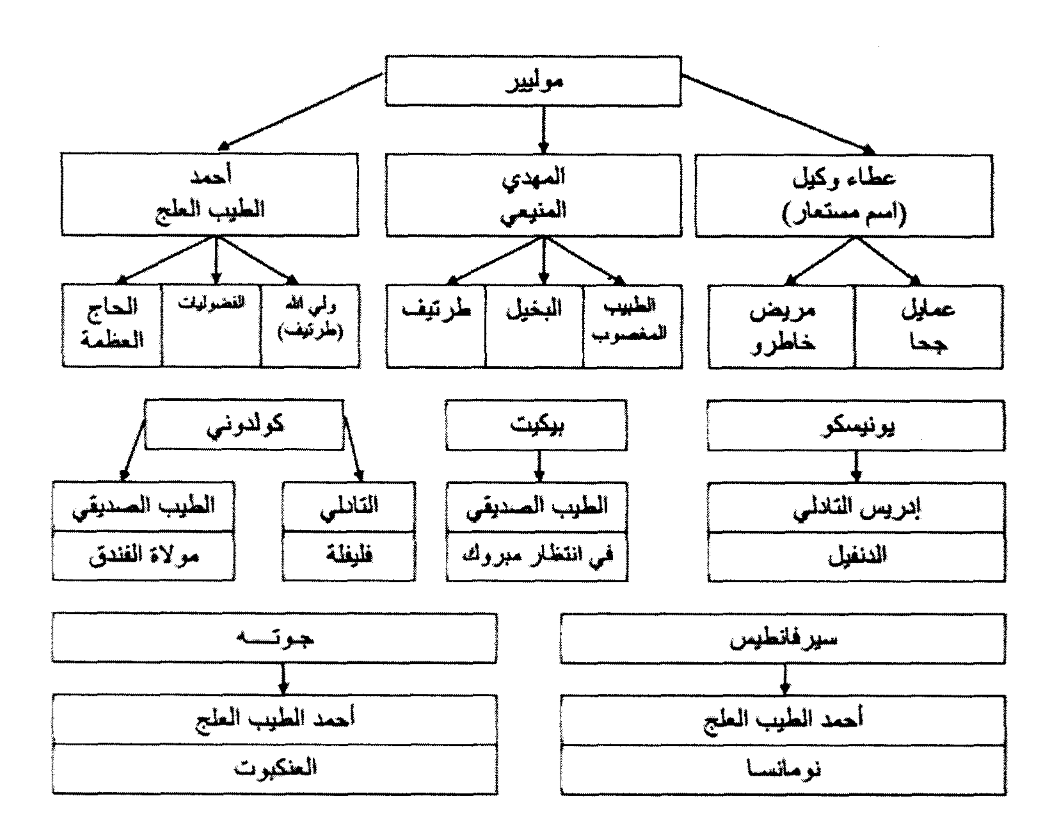
إن هذا الحديث عن المسرح المغربي، يجد حاجته الملحة في التلاقح الثقافي بين الحضارات والشعوب، ويتولد صداه ملحا داخل التجربة المسرحية المغربية، وهي تترعرع وتنشأ في حضن الاقتباس والترجمة. وبهذا، كان الاقتباس والترجمة النبتة التي زرعتها هاته التجربة في بدايتها، وسعت إلى احتضانها وتخصيبها، مع مراكمة ووفرة إنتاجية وإبداعية.

وقد قدم د. **محمد الكغاط** مقاربة إحصائية للنصوص المقتبسة، وعيا منه بضرورة إجراء نقد مصاحب للظاهرة.

---

39 - محمد الكغاط ، مرجع سابق، ص : 43، 44.

ونقـدم هنـا نماذج لبعض المسرحيـات المقتبسة وأصحابها المقتبسين، والمقتبس عنهم [40] :



وإذا ما استقرأنا هاته المقاربة النقدية للظاهرة، سنقف على مدرستين للاقتباس :

[40] - نفسه، ص : 45، 46، 47.

أ) - مدرسة جيل الرواد :

التي اعتمدت الاقتباس كوسيلة تأسيس مرحلية، تجعل المسرح المغربي يطلع على اللعبة الدرامية، ويفتح آفاقها المعرفية، ويعمل على تخصيبها داخل الثقافة المغربية، بواسطة الترجمة المباشرة للروائع المسرحية العالمية.

وكانت أكثر القضايا ارتباطا بالركح، القضية الاجتماعية، وأكثر المسرحيات ارتباطا بالمسرح المغربي، مسرحيات موليير، وذلك راجع لأسباب ودوافع نابعة من ظروف تاريخية مرحلية، نجملها في ما يأتي :

1) - عالمية شخصية موليير، وقابليتها للانصهار والذوبان ضمن ثقافات مختلفة؛

2) - ارتباط مسرحيات موليير بالقضايا الاجتماعية التي تناسب المجتمع المغربي، كقضية الشعوذة والدجل؛

3) - نمط الشخصيات الموليبرية التي تعمل على تأجيج الصراع الدرامي، ووضع المفارقات، مع أسلوب الضحك الساخر.

ب) - مدرسة ما بعد الاستقلال :

التي جعلت الاقتباس ضرورة فنية، وإجراء تقنيا تجريبيا، ينقلنا إلى عالم الإبداع والتأصيل، فكانت تجربتا **أحمد الطيب العلج والطيب الصديقي** رائدتين في مجال الاقتباس، وقد كانت **"عملية المغربة التي انخرط فيها العلج والصديقي، صيغة متقدمة(...)خاصة أنها قربت النص المسرحي الأجنبي من السياق المغربي عن طريق**

إضفاء ملامح مغربية على شخوصها ووقائعها ولغتها، وأيضا عن طريق إسقاط مقاطع منها وإضافة أخرى"[41].

إن إدراج **الأستاذ الطيب العلج** في مجال الاقتباس، جاء نتيجة القفزة النوعية التي قدمها في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، وهو يسعى نحو تحوير النصوص المسرحية العالمية، وتغييرها، ومغربتها، بشكل يجعلها متجاوبة مع المتلقي المغربي.

لكن أهم سمة وصفت بها مدرسة **ذ. أحمد الطيب العلج** في الاقتباس، هي الولع بمسرحيات **موليير**، حتى اعتبره **د. محمد الكغاط** موليير المغرب، اقتداء **بيعقوب صنوع**، الذي لقب بموليير مصر.

أما مدرسة **الأستاذ الطيب الصديقي**، فجاءت أكثر رصانة، لأنها نابعة من ثقافة عالمية وإلمام واسع بالمسرح، فكان الاقتباس إبداعا وموهبة خلاقة، وإعدادا للجمهور المغربي حتى يتقبل الأعمال المسرحية العالمية، من خلال تجربة المسرح العمالي الموؤودة أو المعطلة، وتجربة المسرح البلدي التي خلقت عمق التجربة الإبداعية، وشساعتها.

وإذا كانت أسئلة الاقتباس عند المدرسة الأولى ظاهرة صحية نابعة من الظرف التاريخي وسؤال المرحلة، حيث استجابت لدوافع متعددة، نذكر منها:

1) – سد الفراغ الثقافي وفتح باب الاطلاع على الفن الوافد وكشف خباياه؛

2) – الهروب والانسحاب من واقع الرقابة الذي فرضته ظروف الحماية، فجاء نص الآخر منفذا طبعيا لنصنا الجاد بعد أن انتهت مدة صلاحيته النقدية، ذلك " أن

---

[41] - حميد اتباتو : " المسرح الاحترافي المغربي : الهوية والتباسات الانتساب "، Publisud، الطبعة الأولى (2004)، ص : 101.

النصوص التي ترجمت أو اقتبست قبل الاستقلال كان أصحابها يخفونها عن عين الرقيب"[42]؛

3) – ندرة التأليف الدرامي.

إذا كانت هذه الأسئلة كذلك، فإنه مباشرة بعد الاستقلال، سيصبح التأليف والتأصيل معبرين عن سؤال ملح، ومطلب جوهري، لتقديم إنتاج مغربي صميم، يعكس البيئة المحلية، ويجسد تطلعاتها وهمومها، ويتحرر من التبعية.

ولقد نبع السؤال التأصيلي من دافع الرغبة في تحقيق التماهي بين جنس من الفنون، غريب عن جسم هذه الأمة، وبين خصوصياتها. يقول **الدكتور حسن المنيعي** : " **بناء على هذا التأرجح المأسوي بين إنجازات الآخر وطرح إمكانية إثبات الذات عبر مواصفات فعل مسرحي له خصوصيته العربية، ظهرت بعض المبادرات الدرامية التي تحدوها رغبة ملحة في خلق المغايرة وابتداع أشكال جديدة تمتد جذورها في التراث العربي، كما تلتقي في بعض وجوهها مع معطيات المسرح الغربي" [43].**

ومن ثم، طرحت إشكالية الانعتاق والانفتاح والتأصيل، وتحقيق الذات وصيانتها، أسئلة مختلفة ومتباينة [44] ، من قبيل :

* كيف يمكن للمسرح أن يطرح علاقته بالمجتمع المغربي ؟

---

[42] - محمد الكغاط ، مرجع سابق ، ص : 72 .

[43] - " التأصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص " (النص الاحتفالي نموذجا)، للدكتور حسن المنيعي، مجلة الوحدة ، عدد مزدوج 95/94 ، يوليو أغسطس 1992 ، ص : 72.

[44] - مجلة " ضفاف "، العدد السابع، (مايو 2004)، ص : 3.

* كيف يمكن للمسرح أن يتمثل الهوية المغربية مسرحيا ؟

* كيف يمكن للمسرح أن يتموقع من إشكالات الذات والآخر والأزمة والتبعية والمؤسسة والهامش ؟

* كيف يمكن للمسرح بالمغرب أن يطرح موقفه الإنساني والقومي والوطني؟

* كيف يمكن للمسرح بالمغرب أن يصوغ قضاياه الفكرية والجمالية ؟

* كيف يمكن للمسرح أن يتعامل مع سؤال المرجعية ؟

ومن هذا المنطلق، نتساءل عن خصوصية التأليف الدرامي في هذه الفترة، وعن صور بنائه.

وقد ارتأينا أن نخصص مبحثا تطبيقيا لقراءة نماذج للنصوص المؤلفة خلال هاته الفترة، رغم غنى المكتبة المسرحية قبل الاستقلال بالمقتبسات، إذ أن بعض الرواد قد ضاقوا ذرعا بالاعتماد المفرط على المسرحيات المشرقية، فسعوا إلى خوض غمار التأليف بإنتاجات مسرحية، مثل : " **انتصار البراءة** " لمحمد الزغاري، و " **الرشد بعد الغي**" و " **المنصور الذهبي** " لمحمد بن الشيخ، و " **الأوصياء** " لمحمد القري، و"**الانتقام** " لمحمد السراج، و" **قف أيها المتهم** " لعبد الواحد الشاوي، وكذا مسرحيات: "**اليتيم المهمل والثري العظيم أو العلم ونتائجه** " لمحمد القري، أو " **الوليد بن عبد الملك** " لمحمد الحداد، و " **انتصار الحق بالباطل** " لعبد الخالق الطريس موضوع دراستنا التحليلية في هذا المقام.

الفصل الثاني :

قراءة في مسرحية
" اليتيم المهمل والمثري العظيم"
أو " العلم ونتائجه " لمحمد القري
من خلال ملخصها

أولا : محمد القري [45] : مسيرة مناضل ورائد في التأليف المسرحي :

عرفت مدينة فاس ولادة المناضل الوطني والفقيه والشاعر الأديب والمسرحي **محمد القري** عام 1897 م (*)، حيث تتلمذ في المرحلة الابتدائية على يد والده، ثم بالكتاب القرآني. وكان التحاقه بجامعة القرويين في سن الرابعة عشر دارسا ومتخصصا في العلوم اللغوية والنحو والفقه والآداب العربية وتاريخها، واعتبر من طلبتها وفقهائها الأوائل الذين تشبعوا بثقافتها التقليدية إلى جانب انفتاحهم على حياة التجديد والعصرنة، ومواكبة التطورات التي كان يشهدها المغرب خلال فترة العشرينات من القرن الماضي، والانخراط الفعلي المباشر، والمساهمة المبدعة في أشكال فنية مستحدثة – لم يعرفها المغاربة من قبل – من خلال الكتابات الأدبية والفنية المختلفة.

إن الدعوة إلى الانفتاح والتجديد حمل لواءها بعض علماء القرويين كذلك، خاصة أولئك الذين كان لهم ارتباط وثيق بدعاة الحركة السلفية في المشرق العربي، وبجمعية العلماء بالجزائر، نذكر منهم- على سبيل المثال لا الحصر – **أبا شعيب الدكالي**، و**محمد بن العربي العلوي**. وقد كان تأثير هذا الأخير قويا على كاتبنا **محمد القري**، حيث وسم طريقة تفكيره، ومساره التكويني والحياتي، والإبداعي في وقت لاحق.

ومن ثم، " **فإن محمد القري وإن كان ابن جامعة القرويين العتيقة، فإن نسائم التجديد التي كانت قد بدأت تهب خفيفة على هذه المؤسسة وقوية على الساحة العامة، قد تغلغلت في أعماقه وعملت عملها سواء على ميوله الأدبي أو على توجهه الإصلاحي**

[45] - محمد أديب السلاوي : المسرح المغربي البداية والامتداد"، ص : 44، 45.

(*) – هناك من يجعل ولادته سنة 1900.

والاجتماعي. لذلك لم تكن طبيعة تكوينه تجعله يجد صعوبة في التجديد والريادة في عدد من الفنون الحديثة في البلاد مثل الصحافة وكتابة المقالة والشعر الاجتماعي والتأليف المسرحي " [46] .

وهكذا، تفتقت مواهبه، وجادت قريحته الشعرية في سن مبكرة بقصائد وطنية كان ينشرها بمجلة " المغرب " ، وعمل مراسلا بجريدة " السعادة " لمدة من الزمن، كما بدأ نجمه يسطع في سماء الشعر من خلال مشاركاته في المنتديات الأدبية التي كانت تنظم باستمرار. وقد كانت له مساهمة في تأسيس أول جمعية ثقافية مغربية، هي "جمعية قدماء تلاميذ ثانوية المولى إدريس"، إلى جانب مثقفين آخرين، وذلك سنة 1921. كما أسس سنة 1923 أول فرقة مسرحية مغربية " جوق التمثيل الفاسي "، وعرفت السنة نفسها إبداع أول نص مسرحي له. ولعل زيارات الفرق الفنية والمسرحية الغربية والمشرقية للمغرب، " قد كان لها الأثر الواضح على الحياة المسرحية المغربية عامة، وحياة محمد القري خاصة، إذ تحول في هذه الفترة من عالم شاعر إلى مؤلف مسرحي، ومنظر في المجال الثقافي، يحمل لواء الدعوة إلى تأسيس الفرق المسرحية، وتوجيه شباب المدارس والمعاهد والجامعات الأصيلة إلى التمثيل ... وإلى تنشيط العمل المسرحي خدمة للقضية الوطنية "[47].

وفي خضم الأحداث التي شهدها المغرب، غداة تقديم إدارة الاستعمار " للظهير البربري "، الذي هدفت من ورائه خلق جو الفرقة بين المواطنين المغاربة من عرب

---

[46] - رشيد بناني : " حفريات في ذاكرة المسرح المغربي : محمد القري "، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء (2001)، ص : 12.

[47] - محمد أديب السلاوي : مرجع سابق ، ص : 38.

وبربر، تزعم - مع العديد من الشباب الوطنيين - مظاهرات شعبية مناوئة للمستعمر الفرنسي بمدينة فاس، أدت إلى إلغاء هذا النظام التشريعي الاستعماري الغاشم. ولا غرو في ذلك، فقد كان أحد أبرز أعضاء الحركة الوطنية المغربية، وخاصة الجماعة الوطنية السياسية التي أطلقت على نفسها اسم " **كتلة العمل الوطني** "، علاوة عن علو كعبه في مجال الأدب عامة، والكتابة المسرحية على وجه الخصوص.

ونظرا لنضاله الوطني والفكري المتصاعد، تم اعتقاله سنة **1935** من لدن السلطات الاستعمارية بتهمة " التحريض على الثورة "، وأصدرت المحكمة العسكرية حكمها عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة.

عرفت سنة **1937** نهاية المناضل الوطني والشاعر الأديب والكاتب المسرحي **محمد القري**، حيث توفي رحمه الله شهيدا بمعتقله بالصحراء المغربية الشرقية، ومع وفاته ضاعت معظم كتاباته الأدبية والمسرحية، ولم يتبق سوى شذرات مما سجلته الصحافة في بعض مقالاتها، أو ما روي شفهيا عن مجاليله. ومن ثم، شكل غياب متنه المسرحي عائقا أمام الدارسين والباحثين لمقاربة كتابته الدرامية وأسلوبه الفني، مقاربة موضوعية وشاملة.

ومع ذلك، يمكن القول بأن **محمدا القري** قد ساهم في تأسيس المسرح المغربي، حيث كان من الأوائل الذين أثروا مجال التأليف المسرحي، من خلال أعماله الأولى الموجهة أساسا لفرقة قدماء تلاميذ ثانوية مولاي إدريس بفاس. وقد اعتبر " **من أوائل الرواد في هذا الباب الشاعر محمد القري. إن هذا الأديب وهب حياته للفن، واتصل بالفرق الوطنية الناشئة، فكان يمدها بإرشاداته، ويسبك الروايات التي تقتبسها، ويضع لها**

الحوار والأناشيد المناسبة، وألف عدة روايات منها (اليتيم المهمل) التي مثلت على مسارح المغرب غير ما مرة، ولولا استشهاده في أوائل هذا العهد، لأتى منه كاتب مسرحي أصيل"[48].

وهكذا، فقد دأب كاتبنا المناضل والشاعر والمسرحي **محمد القري** على التأليف المسرحي منذ أوائل **العشرينيات** من القرن الماضي، إلا أن حياته في خدمة الكتابة المسرحية كانت قصيرة لم تتجاوز التسع سنوات، خصص فيها بعضا من توجهه النضالي وجهده الفكري لإثراء الركح، فألف مسرحيتين : مسرحية " **الأوصياء** "، ثم مسرحية " **اليتيم المهمل والمثري العظيم** " أو " **العلم ونتائجه** ". لكن التاريخ لم يحفظ أي نص كامل منهما، نظرا لظروف الطبع المستعصية آنذاك، إضافة إلى مسرحية " **مجنون ليلى** " التي تنسب إليه، ولا نستطيع الجزم بهذا الانتساب، لغياب أية إشارة تاريخية، أو صحافية، أو فنية تدل على ذلك.

وهكذا، قرئت مسرحياته من خلال ملخصاتها في الصحف، التي قصدت الدعاية للأعمال المسرحية، وإعطاء فكرة عنها، بقصد تشجيع الجمهور على الإقبال على عروضها الفنية، كمجلة " **السعادة** " ومجلة " **المغرب** "، وغيرهما.

إن ضياع النصوص التي ألفها المرحوم الكاتب **محمد القري**، أو الأخرى التي يعتقد أنها من تأليفه، لا يثنينا عن تلمس بعض الإشارات والتعليقات، وكذا الآراء النقدية – وإن كانت عفوية – حول كتاباته الأولى وقيمتها الفنية، من ذلك ما يورده عبد

---

[48] - عبد الله كنون : " أحاديث عن الأدب المغربي الحديث " دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية (1978)، ص : 124 - 125.

القادر السميحي [49] في شهادة **للأستاذ علال الفاسي** مفادها أنه بعد إبعاد **محمد غازي** عن إدارة المدرسة الناصرية، واستيلاء الكومندار أودينو عليها، قام هذا الأخير بتعيين **محمد بن الشيخ** مديرا جديدا عليها، الذي أبعد بدوره جماعة علال الفاسي، وسيطر على الجماعة المنشقة عن قدماء تلاميذ مدرسة المولى إدريس، وضم كلا من **عبد الواحد الشاوي** و**محمد القري** الذي ألف مسرحية " **اليتيم المهمل والمثري العظيم** ".

إذن، فالحديث عن القيمة الفنية لأعمال كاتبنا **محمد القري** يتأسس انطلاقا من تجربته الأولى " **اليتيم المهمل والمثري العظيم، أو العلم ونتائجه** "، وإن كـان في أغلـب كتـاباته " **شديد التأثر بالروايات التي مثلتها الفرقة المصرية، إذ سلك فيها مسلك نجيب الحداد من مزج الحوار ببعض الأبيات الشعرية ... وقد أشارت إلى ذلك جريدة السعادة وإظهار الحق معلقة بقولها : " ولكن الشيخ محمد القري كانت تنقصه قواعد التشخيص على أصوله، كما كانت تنقصه البراعة في صوغ الأسلوب المسرحي"** [50] .

ومن المفارقات الغريبة أن أغلب - إن لم نقل كل - مسرحيات **محمد القري** لم تجد طريقها إلى النشر أو الطبع، لكنها سجلت - في الآن نفسه - رقما قياسيا على مستوى العروض المسرحية والمشاهدة من لدن مختلف الفئات والشرائح المجتمعية، مقارنة مع ما كان يعرض من مسرحيات.

ويمكننا إرجاع نجاح عروضه المسرحية إلى نوعية القضايا التي كانت تطرحها من ثقافية، ووطنية واجتماعية، وغيرها.

---

[49] - عبد القادر السميحي : " نشأة المسرح والرياضة في المغرب "، ص : 276.

[50] - بدون توقيع، مجلة " الثريا " تونس، عدد خاص عن المغرب، مارس 1946، ص : 42، 43.

وقد عبر محمد القري نفسه عن نوعية المواضيع التي يستحسن أن يطرقها المؤلفون في كتاباتهم في إحدى مقالاته المنشورة بمجلة المغرب. يقول : " إن المواضيع الكتابية التي تستحق إلفات الأفكار وإرهاف الأقلام لكثيرة جدا، والكتاب مطالبون بأداء الحقوق لجميعها ومدينون للأمة التي هم أحياء فيها ومن أفرادها العاملين ومنبهيها من غفلتها وإلى ما يجب لهم وعليهم نحو الحياة العامة ... فالمواضيع الكتابية لا تنحصر في المسائل الدينية أو المواضيع التي قد تهيج أفكار الشعب على الكاتب فحسب، بل المواضيع الكتابية منها السياسي وهذا لم يحن وقته بعد، ... ومنها الأخلاقي، وهذا الوقت هو عنفوان القول فيه ... والاجتماعي، وهذا تندمج مسائله في الموضوع الأول والثاني، والأهم منه بالكلام الآن هو ما اندمج ودخل في الأخلاق التي عنها تتكون الأمة الصالحة لتسيير أمورها بنفسها والتي عنها تنشأ الأمة عالمة بمنافعها ومضارها وما يرفعها إلى قمة المجد أو ينزل بها إلى حضيض الذل والمهانة، والعلمي، وهذا واجب التكلم فيه وموالاة الكتابة وبيان منافعه وإسهاب القول فيه بالطريقة التي تستهوي القراء والمطالعين وترغب الناس في قراءة ما كتب حوله ... والأدبي، وهذا واجب تكميلي بعدما تتشبع الأمة بالأخلاق والعلوم التي هي الواجب الأولى على كل فرد من أفراد الأمة وعلى كل أمة نحو أفرادها وعلى حكومة نحو رعيتها، والتجاري ... والصناعي ... والفلاحي ... والانتقادي، وهذا يعم كل المواضيع قبله.

ونحن إذا أردنا أن نتتبع المواضيع التي يطرقها كتابنا الأفاضل ويعنونونها بعناوين كبيرة ومدهشة نجدها لا تخرج عن المواضيع الدينية والعلمية ... " [51].

---

[51] - مجلة المغرب، العدد 8، مارس - أبريل 1933، ص : 26، 27.

وقد كان لبعض الكتابات الصحافية والمتابعات المسرحية بأقلام بعض مجايلي **محمد القري**، دور في توجيه المؤلفين والفرق المسرحية نحو إحدى المواضيع التي تضمنتها القولة السابقة، حيث نجد الكاتب الصحفي **أحمد النميشي** - بعد أن يذكر عدم ملاءمة وضعية المغرب في ذلك الوقت مع دلالات الروايات المشرقية، وانبراء بعض الكتاب المغاربة لتأليف روايات مختلفة في مواضيع ذات أهمية، مثل مسرحية " **انتصار البراءة**" لمحمد الزغاري، ومسرحية " **الرشد بعد الغي** " لمحمد بن الشيخ - يتعرض لبروز وجه مسرحي جديد فيقول " **واليوم جاء الفقيه الشاعر الأديب سيدي محمد القري فألف رواية موضوعها (العلم ونتائجه)، وقام بعض الشبان ليلة الأربعاء بتمثيلها على مسرح كانياردو ... فلا يسعنا إلا الثناء على مؤلف الرواية والأديب، الذي سلك في تأليف روايته مسلكا أدبيا شبيبتنا في غاية الحاجة إليه** " [52].

إن مسرحية " **العلم ونتائجه** " أو " **اليتيم المهمل والمثري العظيم** " كعنوان أول كانت تحمله، تم عرضها، ابتداء من أبريل **1928** وعلى امتداد سنوات، بالعديد من المدن المغربية، مثل : فاس، والقنيطرة، والرباط ، والدار البيضاء، والجديدة، ومراكش، ونالت - في جولاتها هذه - قدرا كبيرا من التقدير والإعجاب والتشجيع من لدن مختلف السلطات والهيئات والشرائح الاجتماعية، كما حازت الجائزة الأولى للتأليف سنة **1929**.

ولعل ضياع هذه المسرحية وغيرها من أعمال **محمد القري** - كما سلف - هو ما جعل النقاد والباحثين يعتمدون في مقارباتهم التحليلية والدراماتورجية لهاته المسرحية

---

[52] - " جريدة السعادة " ليوم السبت 14 أبريل 1928.

اعتمادا على تلاخيص لها، كما هو الشأن بالنسبة لعبد القادر السميحي الذي قدم في كتابه " **نشأة المسرح والرياضة في المغرب** "، أو **د.رشيد بناني** الذي قدم قراءة منهجية لفريدتي القري " **اليتيم المهمل والمثري العظيم** " أو " **العلم ونتائجه** "، و " **الأوصياء** " ، بناء على هاته الملخصات، في كتابه " **حفريات في ذاكرة المسرح المغربي (محمد القري)** " [53].

وبما أننا لا نتوفر على أي نص مسرحي **لمحمد القري**، ارتأينا أن نقدم قراءة لمسرحيته " **اليتيم المهمل والمثري العظيم** " أو " **العلم ونتائجه** " من خلال ملخص المسرحية، اعتبارا لكونه كان رقما أساسيا ومعادلة صعبة في البدايات الأولى للمسرح المغربي، وأحد الرواد الأوائل الذين وسموا بطابعهم الخاص مرحلة التأليف المسرحي في تكوناتها الجنينية.

ثانيا : ملخص فصول المسرحية :

تتكون مسرحية "**العلم ونتائجه**" من أربعة فصول :

الفصل الأول : هو تعريف بالشخصيات وتطلعاتها ورغباتها، ظهر فيه اللقاء الحميمي بين اليتيمين (**رجب وحمدان**)، المشتركين في هم الفقر واليتم، والرغبة في السفر إلى الخارج طلبا للعلم.

الفصل الثاني : تنامى الحدث تدريجيا، ليخلق نقطة الهجوم، بواسطة سعي (**رجب**) الحثيث لتحقيق رغبته وأمنيته، وتصديه لبخل أثرياء المدينة مقنعا رئيس إحدى الجمعيات الخيرية بمساعدته، والتكفل بمصاريف تعليمه في أوروبا.

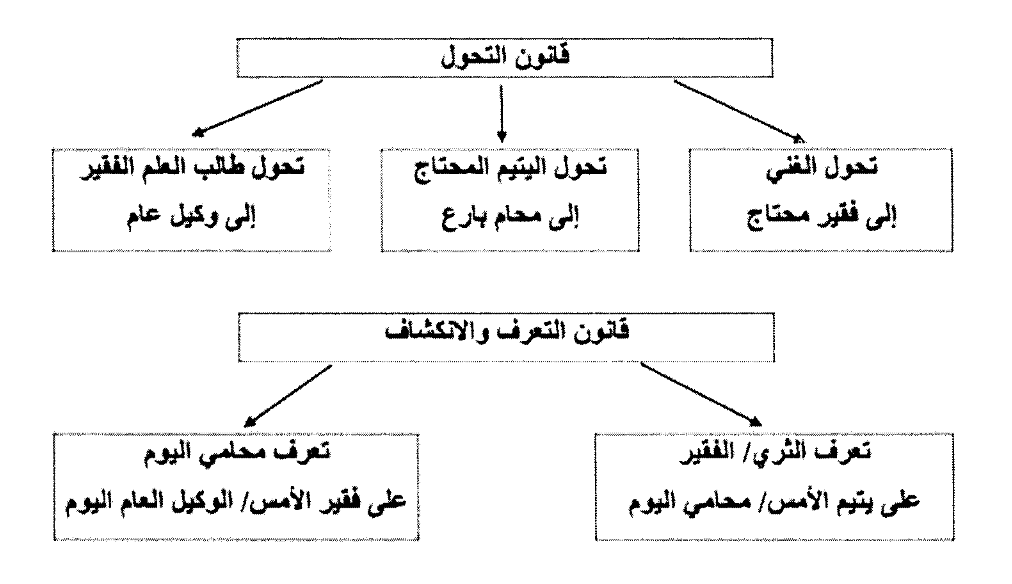
[53] - الصادر عن مطبعة الأندلس ، الدار البيضاء (2001)، امتدت هاته القراءة من ص 61 إلى ص 90.

الفصل الثالث : تحول فيه الحدث بشكل تصاعدي، ليخلق الأزمة، ويحقق عنصر الإثارة والتشويق، وذلك حينما يصبح ثري الأمس فقير اليوم (التاجر **صنيع** الذي رفض مساعدة **رجب**)، بسبب الديون التي أثقلت كاهله.

وبهذا، ترتبط الحبكة بخيوط من الأحداث المتعددة، لتربط المشاهد بمواقف جديدة، ويمتد فيها زمان الحكي بين الماضي والحاضر.

الفصل الرابع : هو فصل المرافعة والقضاء لإدانة (الثري/ الفقير)، وإلزامه بأداء ما عليه من ديون. وقد عرف هذا الفصل عنصر التعرف والانكشاف، حين تغير الحدث بنجاح مرافعة المحامي، الذي دافع عن (منيع/ الثري)، واكتشاف حقيقة المحامي والوكيل العام، بأنهما يتيما الأمس، وقد كلل سفرهما بالنجاح.

وبهذا يتحول مجرى الحدث بواسطة حركة عكسية من النقيض إلى النقيض، وفق قانون الضرورة والاحتمال، الذي يستبطن قانوني : التحول، والتعرف أو الانكشاف :



وهكذا، نلاحظ أن الكاتب عمد إلى تطوير شخصيته بواسطة الربط بين عناصر الحدث المختلفة، والأكثر تضادا. وقد ساهم الحل في إعادة التوازن للموقف الذي يوافق أفق انتظار المشاهد، ويخلق عنصر الإيهام.

تركيـــب :

من خلال اطلاعنا على هذه القراءة وملخصها، يمكننا أن نسجل ما يلي :

1) - مسرحية " **العلم ونتائجه** " تملك طابعا تعليميا، وترتبط بالمحور الاجتماعي الإصلاحي، مع التركيز على العلم كدعامة أساس؛

2) - هي كشف لواقع الانهزامية والسلبية والإشكالية الذي سلب عقول البورجوازية المغربية، ودفعها إلى إدراك دورها التنويري، وإسهامها في دواليب التغيير، من خلال وضعيتها الاقتصادية التي يجب أن يوازيها تطلع علمي سام حتى نحقق النهضة المطلوبة؛

3) - هي ثورة على كل الرؤى التحجرية، ودعوة لانفتاح المجتمع على نوافذ العلم سواء من جهة الشرق أو الغرب، حتى يواكب التطورات الخطيرة التي يعرفها العالم؛

4) - هي دعوة لتغيير نظرة المجتمع المغربي إلى القانون كدراسة نافعة فرديا واجتماعيا؛

5) - هي التزام بقواعد الكتابة الدرامية الكلاسيكية مع البساطة، حيث اعتمدت حدثا ظل محكوما بحتمية وتسلسل منطقيين.

الفصل الثالث :

محمد الحداد ومسرحة التاريخ، " الوليد بن عبد الملك " أنموذجا :

أولا : محمد الحداد (*) ومسرحة التاريخ :

يعتبر المسرح التاريخي أبرز الاتجاهات المسرحية خلال عشرينات القرن الماضي، التي عملت على " **بلورة معاني التاريخ العربي والإسلامي، والدفع بالجمهور إلى الالتحام بفكره، ورموزه في الجهاد، والبناء الحضاري، والتصدي للغزو الاستعماري بالمنطقة العربية** " [54].

كما أن رواد المسرح - خلال هاته الفترة- قد اتخذوا من هذا الاتجاه المسرحي واجهة نضالية ضد سياسة المستعمر، من خلال تضمين كتاباتهم المسرحية مواضيع ترتبط بالغزوات والمعارك والأحداث، والشخصيات التاريخية الفذة التي كانت، وما تزال، علامات مضيئة في تاريخ الوطن العربي [55].

وارتباط **محمد الحداد** بالبدايات الأولى للحركة المسرحية المغربية أمر واقع وجلي، حيث انبرى مبكرا مقتحما العوالم المسرحية، سواء مشاركا في تأسيس أول فرقة مسرحية بمدينة طنجة رفقة بعض زملائه سنة **1926**، أو مساهما في مجال الكتابة المسرحية من خلال مجموعة من المسرحيات التي أعدها باللغة العربية الفصحى، مستلهما فيها التاريخ العربي الإسلامي، عبر شخصيات عظيمة طبعته، ترتبط جلها بميدان البطولة والزعامة والجهاد، نذكر من بينها على سبيل المثال لا الحصر، مسرحيات : " **معاوية ومروان** "، و " **كليلة ودمنة أو عقبى الماكرين** " ، و " **الحجاج والأولاد الثلاثة** "، و " **يا عبد الكريم**"،

(*) - من مواليد طنجة سنة 1905. كان من أوائل ممارسي الكتابة الدرامية بالمغرب، حيث ألف مسرحيات عديدة، إلى جانب انخراطه في العمل الوطني ضد المستعمر. أغلب إنتاجاته منشورة في كتاب : " نشأة المسرح والرياضة في المغرب" لعبد القادر السميحي. توفي رحمة الله عليه سنة 1987.

[54] - محمد أديب السلاوي، مرجع سابق ، ص : 48.

[55] - المرجع نفسه، ص : 48.

ومسرحية " **الوليد بن عبد الملك** " التي اخترناها، من بين إنتاجات **محمد الحداد** المتعددة، للدرس والتحليل.

إذن، فكاتبنا إلى جانب تعميق تجربته الذاتية في التأليف المسرحي بمدينة طنجة، فقد تمكن - بمفرده - من إمداد فرقة المغرب بمسرحيات عدة، في وقت كانت فيه المسرحيات العربية المطبوعة والمترجمة والمقتبسة والمؤلفة متوفرة.

ولذلك، يمكن اعتبار **محمدا الحداد** من أوائل الرواد الطليعيين في كتابة المسرحية العربية، ومحاولاته الأولى كانت قاعدة لتأصيل المسرح في المغرب، وساهمت في خلق وعي بأبعاد المرحلة، والتطور الذي كان يجتازه هذا المسرح آنذاك كظاهرة وكقضية، باعتباره مسرح نضال ومواجهة واستنهاض للهمم.

ولذا، كان لزاما علينا تتبع كل المبادرات المجسدة لتاريخ الكتابة المسرحية في المغرب، على بساطتها أحيانا، حتى تكتمل لدينا الصورة الفنية بكل تكويناتها البنيوية، ودلالاتها الإبداعية.

ثانيا : بين "كليلة ودمنة" و"الوليد بن عبد الملك":

تعد مسرحية " **كليلة ودمنة** " أو " **عقبى الماكرين** "، المقتبسة عن كتاب **ابن المقفع** (باب الثور)، أول تجربة خاضها الكاتب المسرحي **محمد الحداد** في مجال الكتابة الدرامية، وذلك حوالي سنة **1916**. غير أن أولى أعماله الفنية التي أنجزها كتابة وإخراجا هي مسرحيته الرائدة " **الوليد بن عبد الملك** " ، حيث أنهى كتابتها سنة **1923**، وقام

بإخراجها للمسرح سنة **1927**، وقدمتها فرقته المسرحية " **جمعية المغرب للتمثيل العربي** " بالعديد من مدن شمال المملكة حتى حدود **1930** [56].

ومما جاء في كلمته أمام الجمهور التطواني غداة عرضه لمسرحيته " الوليد بن عبد الملك " في أكتوبر **1928** : " أيها السادة، في مثل هذا اليوم من السنة الماضية 1347، انطلقت تجربتنا الأولى في المسرح، وأهبنا بالشباب أن يقبلوا عليه، لما يعطيه من دروس وطنية. وقد لقينا آنذاك تشجيعا من الجمهور مثلما لقيناه منكم اليوم.

سادتي، لا يخفى عليكم ما كان لمدينة تطوان من مركز في عالم الأدب، وقد كان هذا الازدهار سيندثر لولا شبيبة الجيل التي أخذت على نفسها تشييد معالمه. بالأمس لم يكن للتمثيل معنى، سوى لدى الشرق العربي والغرب، حيث أعطوه مكانته الجديرة به، وأصبح بذلك مقياسا لحياتهما الاجتماعية والسياسية. وكان المغرب آنذاك يشعر بالعجز في هذا الفن، إلى أن أدركت شبيبة الجيل أهمية هذا الفن، فمثلته فكريا، وعلى الخشبة. وكما تعلمون، فإن المسرح ركن من أركان الأدب، إن لم نقل إنه جزء هام من عناصر النهوض"[57].

[56] - محمد أديب السلاوي : مرجع سابق ، ص 49.

[57] - عبد القادر السميحي : " نشأة المسرح والرياضة في المغرب " ، الجمعية المغربية للتأليف والنشر والترجمة، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط (1986)، ص : 95.

ثالثا : البناء الدرامي في مسرحية " الوليد بن عبد الملك "[58] لمحمد الحداد:

1) - فصول المسرحية ومشاهدها :

قسم المؤلف **محمد الحداد** نصه المسرحي " **الوليد بن عبد الملك** " إلى ستة فصول، ضمنها سبعة وعشرين مشهدا، على الشكل الآتي :

الفصل الأول : خمسة مشاهد؛

الفصل الثاني : مشهد واحد؛

الفصل الثالث : أربعة مشاهد؛

الفصل الرابع : مشهد واحد؛

الفصل الخامس : اثنا عشر مشهدا؛

الفصل السادس : أربعة مشاهد.

1.1 - الفصل الأول : (خمسة مشاهد) :

- المشهد الأول :

يستهل بإنشاد عبد العزيز أمير مصر – في قصره وبمفرده – لأبيات شعرية معتزا فيها بمجده ومكانته بين أفراد شعبه.

- المشهد الثاني :

إخبار غلام لأميره بقدوم موسى بن نصير الذي يؤذن له بالدخول.

58 - النص المسرحي " الوليد بن عبد الملك " ضمن كتاب " نشأة المسرح والرياضة في المغرب " لعبد القادر السميحي، (من ص : 208 إلى ص : 224).

- المشهد الثالث :

تدور وقائعه بين الأمير عبد العزيز والقائد موسى بن نصير، حيث ينهي الأمير إلى علم موسى ما عقد العزم عليه من فتح شمال إفريقيا، وبتنصيبه له على رأس الجيش الذي أعده لهذه الغاية، وأن ابن أخيه الوضاح سيكون تحت قيادته إلى جانب قادة الجيش الآخرين، فما كان من موسى بن نصير إلا الانقياد لأوامر أميره طاعة وامتثالا. ثم يأمره بأن يرسل في طلب قواد الجيش لإخبارهم بما استقر عليه الرأي، ويطلب ممن كانوا معه بالمجلس انتظار عودته، ثم ينسحب.

- المشهد الرابع :

طلب موسى من غـلام استـدعـاء القواد الأربعة: "حبيب" و "زياد"، و"أيوب" و " الوضاح "، فيمتثل لأمر القائد موسى.

- المشهد الخامس :

يخبر القائد موسى القواد الأربعة بما راج بينه وبين الأمير من حديث، ثم يشاورهم في ما كان من إسناد الأمير قيادة الجيش له، وإن اعتبر بأنه ليس بأفضلهم، لكنهم يتفقون على أن الأمر كله للأمير، وأن هدفهم الأسمى هو نصرة الدين، ليؤكد موسى أن ذلك كان ديدن أجدادهم الأفذاذ، وفجأة يلمحون إقبال الأمير، فينظمون صفوفهم احتراما لقدومه.

- المشهد السادس : (والأخير في الفصل الأول):

يجدد الأمير تذكير موسى وقادة الجيش بالغاية من اختيارهم، وهي فتح شمال إفريقيا، سائلا موسى عن أحوال الجيش، ليخبره بأنه (أي الجيش) في أوج استعداده، منتظرا أوامر أميره. بعد ذلك، يقدم الأمير توجيهات وإرشادات وتنبيهات من خلال خطبة ألقاها على مسامع قواده، معتبرا أنهم سيطؤون أرضا مجهولة لديهم، وأن عليهم الالتزام والتقيد بقواعد الحرب المتعارف عليها، مثل الحفاظ على اللحمة بينهم، وتجنب قتل الأطفال والشيوخ والنساء، واجتناب إفساد الشجر والزرع، وعدم ذبح البدن إلا للأكل، والتجاوز عن الزلات، مشددا على ضرورة الطاعة والانقياد لأوامر القائد، وأن لكل أجل كتاب، ثم ينشد البيت الشعري :

ومن لم يمت بالسيف مات بغيره

تنوعت الأسباب والموت واحد (*)

يؤكد الوضاح بأن أمر الأمير مطاع، لينشد القواد بيتين شعريين يشحذان بهما الهمم ويحضان على المضي إلى الأمام، إلى المعركة.

ويختم الأمير بوصية إلى قواده، بأن يكونوا متحدين موحدين، وملتحمين فيما بينهم، فيتعهد موسى، نيابة عن القواد، بالالتزام بالوصية، ويخبرهم الأمير بالاستعداد للخروج في اليوم الموالي.

2.1 - الفصل الثاني : (مشهد واحد) :

(*) - وردت في مستهل عجز البيت الشعري عبارة " تنوعت " ، وهي في أغلب الروايات " تعددت " ، ص : 211، من نص المسرحية المضمن في كتاب : " نشأة المسرح والرياضة في المغرب " لعبد القادر السميحي.

في حديقة مشرفة على نهر النيل، أم البنين منفردة تتأمل جمال نهر النيل وعظمته، وتحاوره بمناجاة، ويقطع مناجاتها دخول الوضاح ابن عمها، لنكتشف من خلال سلامه عليها، أنها الأميرة ابنة عبد العزيز أمير مصر، وأن الوضاح قد أتى لإخبارها بتعيين أبيها (عمه) له قائدا للواء الجيش، الذي سيتوجه لفتح شمال إفريقيا تحت قيادة موسى بن نصير. تستنكر أم البنين هذا الخبر، ظانة بأن أباها قد أبعده لارتيابه في علاقة ما تجمع بينهما ! وتقسم له باستحالة حدوث ذلك، وأن رحيله سيكون مشروطا بمرافقتها له، إلا أن وضاحا يلقي خطبة ممجدا فيها أصله القرشي، ومذكرا إياها بأنه رجل حرب، ومن واجبه الامتثال لنداء عمه الأمير، ولنداء الواجب الجهادي، مستشهدا بأبيات شعرية تبرز أفضلية الموت على وصمة العار وحياة الهوان.

وبعد إصرار الوضاح على التوجه إلى المعركة، فإما انتصار أو استشهاد، تقبل أم البنين بالأمر الواقع على مضض، ويتوادعان، بعد استساغة لحظات الفراق بينهما، على أن تظل وفية له طول العمر.

3.1 - الفصل الثالث : (أربعة مشاهد) :

- المشهد الأول :

بصحراء في شمال إفريقيا، وقرب خيمة منصوبة، الوضاح ينشد أبياتا شعرية لعنترة بن شداد العبسي.

المشهد الثاني :

بينما الوضاح في لحظة تفكير، يدخل موسى مبتسما سائلا عما يشعر به في هذا المكان، فيجيب الوضاح بأن القرب من القائد الهمام موسى بن نصير يملؤه ارتياحا، فيطلب منه موسى التوجه إلى الله بالشكر على النصر والفتح الذي تم، وأن التفكير الآن منصب على العودة إلى مصر، وبها سيرى الوضاح والديه وأم البنين. وهنا يفاجأ الوضاح بمعرفة قائده موسى بعلاقة الحب بينه وبين الأميرة، ويسائله عن مصدر علمه بالأمر، فيعقب موسى بأن الحب لا سبيل فيه للإخفاء ! ولا يجد الوضاح بدا من الاعتراف بحبه، الذي لم يثنه عن القيام بواجبه الجهادي، إذ لا يعادله شيء في الحياة، فيصفه موسى بأنه فارس الحرب والحب.

- المشهد الثالث :

يحضر باقي القواد : حبيب، زياد، وأيوب، إضافة إلى الوضاح وموسى. يحيي موسى القواد، ويشيد بإعلاء كلمة الله وهمة العرب على أيديهم، فيحيون هذا الحدث، ثم يخبرهم بالموعد المرتقب مع الأمير بمصر، ليبشرهم الوضاح بأن الأمير سيجزل لهم العطاء، لينتهي المشهد الثالث على إيقاع دخول رسول.

- المشهد الرابع :

يطالعنا هذا المشهد بإخبار الرسول للقائد بوفاة الأمير عبد العزيز، فيندهش القواد للخبر، ويكاد موسى لا يصدق، فيصبره الرسول مذكرا إياه بأن كل نفس ذائقة الموت، وينشد أبيـاتا شعرية عن المصير الذي ينتظر الناس جميعا، ملوكا كانوا أو حكاما أو غير ذلك.

وبدوره، بعد التعبير عن هول فراق الأمير، ينشد موسى بيتا شعريا رثائيا، ويجيبه الرسول شعرا كذلك، متضمنا الصبر على البلاء والثقة بالله، ثم يودعه للرجوع إلى مصر، إلا أن موسى يستبقيه حتى يعود معهم، ويأمر القواد بتفقد أحوال الجيش.

4.1 - الفصل الرابع : (مشهد واحد) :

يمتد المشهد الوحيد في الفصل الرابع عبر حوار مطول بين الوضاح وشخص اسمه زيد. يسأل زيد الوضاح عن مقامه بإفريقيا، فيكون رده بأنه كان شاقا. وبدوره يسأل الوضاح زيدا عن الوالدين، وعن ابنة عمه أم البنين بعد وفاة أبيها وعمه الأمير عبد العزيز، فيقدم زيد بين يدي إجابته، طالبا منه التحلي بالشجاعة في تلقي ما سيخبره به، فيستحلفه الوضاح بالله أن يخبره بما حدث. يستجيب زيد، ليخبر الوضاح بما وقع بعد وفاة عمه الأمير عبد العزيز من تعيين عمه الخليفة عبد الملك ابنه عبد الله واليا على مصر، وإرساله والدي الوضاح وزوجة عمه والأميرة أم البنين إلى دار الخلافة بدمشق، والمفاجأة بوفاة الخليفة، وانقطاع أخبار عائلته. فقرر الوضاح للتو التوجه نحو دمشق.

5.1 - الفصل الخامس : (اثنا عشر مشهدا) :

- المشهد الأول :

بقصر الخلافة بدمشق، ويستهل - كما هو الشأن بالنسبة للمشهد الأول من كل فصل - بمناجاة (**Aparté**)، حيث نجد أم البنين تناجي نفسها، متسائلة عن فائدة القصور في غياب الحبيب، ومتذكرة الأيام الهنيئة مع الوضاح بمصر.

- المشهد الثاني :

يتضمن حوارا بين الخليفة الوليد بن عبد الملك وأم البنين، حيث يتعرف على أنها ابنة عمه عبد العزيز، كما تتعرف عليه باعتباره أميرا للمومنين. وبعد تعبيره عن سعادته برؤيتها، وشكرها له على حسن عنايته، يبوح لها بشغفه بها، وبنيته اتخاذها زوجا له. تحاول أم البنين التخلص بحكمة وذكاء مدعية تفضيلها لحياة العزلة، لكن الوليد يقاطعها مؤكدا على أن أمر الخليفة مطاع، ويسألها إن كانت لديها الرغبة نفسها، فتلوذ بالصمت، ويخرج الخليفة بعد أن بدا عليها التردد.

- المشهد الثالث :

يدور الحديث بين أم البنين وخادمتها سلمى، حيث تسر الخادمة لسيدتها بخبر قدوم الوضاح، الذي ينتظر بجانب القصر، طالبا الإذن برؤيتها، فتتساءل أم البنين مستغربة هل هو حي ؟ تطلب من سلمى إخبار الوضاح بانتظار قدوم رسولها إليه، وتستعجلها باستدعاء رئيس الخدم.

- المشهد الرابع:

يسلم رئيس الخدم على الأميرة أم البنين، وتأمره بإرسال أحد الغلمان لإدخال رجل تبدو عليه سمة الأمراء إلى الحجرة الموالية للقصر.

- المشهد الخامس :

تناجي أم البنين نفسها، والسعادة تغمرها بعودة الوضاح، رغم أنها تكاد لا تصدق ذلك.

- المشهد السادس :

يناول رئيس الخدم أم البنين مفتاح الحجرة بعد تنفيذه لأمرها، فتجزل له العطاء.

- المشهد السابع :

تفتح أم البنين باب الحجرة، وتبادل الوضاح عبارات الشوق ولوعة الفراق وحرقته، ويخبرها الوضاح بما تحمله للوصول إليها، وأنها لم تغب عن مخيلته لحظة واحدة، وفي كل المواقف، ثم يسرد عليها قصة عودته، وسماعه بوفاة والدها وانتقالها إلى قصر الخلافة، وزواج الخليفة بها، مذكرا إياها بالأيام الجميلة التي قضياها معا بشاطئ النيل، وبحلوان، ومتمنيا لو استشهد في المعركة على أن تؤول إلى غيره. تقدر أم البنين صبره، وأن لا داعي لتوليد هذه الذكريات الأليمة، ما دام الله القادر قد جمع شملهما من جديد، فيستبعد الوضاح ذلك ما دامت زوجا للخليفة.

- المشهد الثامن :

فجأة، يدخل غلام، ليختفي الوضاح في الحجرة، تسأله أم البنين عن مراده، فيسلمها العقد الذي أمره الخليفة بتقديمه إليها، طالبا إياها أن تهبه حبة منه، فتخيب رجاءه، لأن العقد هدية من الخليفة، وضياع حبة منه إفساد لقيمة الهدية. يخرج الغلام وهو ينظر إلى باب الحجرة الذي دخل منه الوضاح.

- المشهد التاسع :

تناجي أم البنين نفسها، مرتابة في جرأة الغلام حين طلب منها حبة من العقد، وحين رمق الوضاح بالحجرة، وفي إمكانية إخباره للخليفة بما حدث.

- المشهد العاشر :

يخبر الغلام الخليفة الوليد بأنه قد سلم العقد لأم البنين، لكن ..! يلح عليه الخليفة في الكلام، فيخبره بما رأى في حجرة أم البنين، فيكذبه الخليفة، ليخرج مناجيا نفسه بأنه لا يكذب على أحد.

- المشهد الحادي عشر :

بعد تمني الخليفة صباحا طيبا لأم البنين، يطلب منها تسليمه مفتاح الحجرة، فتراوغه مدعية أن بها شيئا يخصها، لكن الوليد يصر، فتناوله المفتاح، فينادي على الغلام ليدعو له رئيس الخدم.

- المشهد الثاني عشر :

يأمر الوليد رئيس الخدم والغلام بدخول الحجرة، ثم يدور حوار بين الوضاح وأم البنين، يتعهد فيه كل واحد منهما أن يظل وفيا للآخر إلى الأبد، ويتوادعان.

6.1 - الفصل السادس : (أربعة مشاهد) :

- المشهد الأول :

بحضور الغلام، يخاطب الوليد صندوقا كبيرا وضع بحديقة القصر وبداخله الوضاح، أن إذا كان ما به خير وصدق سيدفن معه في البئر، وإن كان شرا فما من حرج في دفن صندوق من خشب، ثم يلقي بالصندوق في البئر، ويلقي بالغلام الواشي كذلك.

- **المشهد الثاني :**

تتواجد أم البنين قرب البئر، لترثي حبيبها الوضاح، وتذكر مناقبه، وصولاته في الحرب، وكيف جعله القدر يدفن حيا في صندوق رمي ببئر، بعد أن كان يمني النفس بالموت شهيدا. وتصدر آهات لوعة الفراق الأبدي، متمنية اللحاق بحبيبها بأسرع وقت ممكن، ويتراءى لها شبح الوضاح.

- **المشهد الثالث :**

ينادي شبح الوضاح أم البنين بشوق : تعالي. تجيبه بأن يدها ممدودة إليه ليأخذها، فيغيب الشبح، وتسقط ميتة.

- **المشهد الرابع :**

في المشهد الأخير من الفصل السادس، ومن مسرحية " **الوليد بن عبد الملك** "، يظهر الخليفة الوليد متأثرا بمفارقة أم البنين الحياة، وبمصير العاشقين، مودعا إياها الوداع الأخير.

إذن، فالنص المسرحي " **الوليد بن عبد الملك** " لمحمد الحداد، يتناول قصة حب الوضاح لابنة عمه الأميرة أم البنين، والفتوحات الإسلامية التي كان يقوم بها الأمويون، ومن بينها فتح شمال إفريقيا، في سلسلة من المواقف الدرامية.

فعبر الفصول الستة، والمشاهد السبعة والعشرين " **ينقل المؤلف بدقة متناهية حماس رجالات الدولة الأموية في تحقيق المزيد من الإنجازات، وفي اتساع رقعة**

- **المشهد الثاني :**

تتواجد أم البنين قرب البئر، لترثي حبيبها الوضاح، وتذكر مناقبه، وصولاته في الحرب، وكيف جعله القدر يدفن حيا في صندوق رمي ببئر، بعد أن كان يمني النفس بالموت شهيدا. وتصدر آهات لوعة الفراق الأبدي، متمنية اللحاق بحبيبها بأسرع وقت ممكن، ويتراءى لها شبح الوضاح.

- **المشهد الثالث :**

ينادي شبح الوضاح أم البنين بشوق : تعالي. تجيبه بأن يدها ممدودة إليه ليأخذها، فيغيب الشبح، وتسقط ميتة.

- **المشهد الرابع :**

في المشهد الأخير من الفصل السادس، ومن مسرحية " **الوليد بن عبد الملك** "، يظهر الخليفة الوليد متأثرا بمفارقة أم البنين للحياة، وبمصير العاشقين، مودعا إياها الوداع الأخير.

إذن، فالنص المسرحي " **الوليد بن عبد الملك** " لمحمد الحداد، يتناول قصة حب الوضاح لابنة عمه الأميرة أم البنين، والفتوحات الإسلامية التي كان يقوم بها الأمويون، ومن بينها فتح شمال إفريقيا، في سلسلة من المواقف الدرامية.

فعبر الفصول الستة، والمشاهد السبعة والعشرين " **ينقل المؤلف بدقة متناهية حماس رجالات الدولة الأموية في تحقيق المزيد من الإنجازات، وفي اتساع رقعة**

الإسلام والمسلمين وفتح شمال إفريقيا والأندلس، واستمرار الجهاد من أجل رفع كلمة الله في ربوع الأرض، وربط المشرق بالمغرب، تحت راية الإسلام " [59].

2) - البناء الدرامي في مسرحية " الوليد بن عبد الملك " :

لقد ظل البناء الدرامي لمسرحية **"الوليد بن عبد الملك"** وفيا لقواعد المسرح الكلاسيكي، من حيث :

أ) - اعتماد البعد التاريخي (ارتباط المشاهد بالعصر الأموي، وزمن خلافة عبد الملك بن مروان والوليد بن عبد الملك، وزمن الفتوحات الإسلامية بالمغرب)؛

ب) - تصوير بعض المواقف النبيلة والبطولية التي عرفها هذا العهد (النضال والجهاد في سبيل الله)؛

ت) - التركيز على هيبة الشخصيات وعظمتها، فهم من طبقة الملوك والقادة والأمراء؛

ث) - عظمة اللغة التي تمزج بين الشعر الرفيع والنثر الفصيح؛

ج) - تأجيج الصراع الدرامي بفعل القدر، وخلق شبح الرأفة والرحمة، في جو تراجيدي تحقيقا لعنصر التطهير؛

د) - اعتماد حبكة منطقية تبني الحدث بواسطة علاقة سببية، فالأبطال يعيشون صراعا دراميا يتنامى سببيا، ويمكن توضيح ذلك من خلال :

---

[59] - محمد أديب السلاوي : مرجع سابق ، ص : 50.

1) - **وظيفة وضاح :** جعلت الأمير عبد العزيز يختاره ضمن القادة المشاركين مع موسى بن نصير في الفتوحات الإسلامية، وحققت له حافز الجهاد؛

2) - **غريزة الحب :** تدفع الأميرة أم البنين إلى انتظار وضاح، وتحقيق الخلق النبيل (الوفاء)؛

3) - **موت الأمير عبد العزيز :** جعل الخليفة الوليد بن عبد الملك يخطب ابنته أم البنين، وترحل إلى قصر الخلافة؛

4) - **رحلة أم البنين :** تدفع الأمير وضاح ليسافر إلى دمشق، ويلتقي بحبيبته، رغم علمه بخطبتها إلى الخليفة؛

5) - **إرسال الخليفة بالعقد إلى الأميرة :** جعل الغلام يشاهد وضاحا في غرفتها؛

6) - **وشاية الغلام بالأميرة ووضاح :** جعلت الخليفة يلقي بالصندوق - الذي وضع فيه وضاح - في البئر، ومعه الغلام الواشي كذلك؛

7) - **رمي الصندوق في البئر :** جعل الأميرة تموت كمدا على حبيبها، وقد اعتقدت بأنه رمي في البئر.

وبهذا، يكون المنطق السببي في فصول المسرحية كالآتي :

أ) - الفصل الأول والثاني :

بداية الخط الدرامي الذي صنع فيه الموقف النبيل للشخصيات : موقف البطولة (الرغبة في الجهاد)، وموقف الوفاء (الإخلاص للحب، وانتظار الحبيب)؛

ب) - الفصل الثالث والرابع :

عرض الحدث وتطوره يشكل بداية الصراع والأزمة، حين وجد البطل نفسه بين عاطفتين :

1) - نشوة الانتصار، والعودة إلى الحبيبة،

2) - ألم فقدان الأمير عبد العزيز، وخبر انتقال الأميرة إلى قصر الخلافة،

ج) - الفصل الرابع والخامس :

تجلى فيهما الصراع في ذروته، حين أصبحت الرغبة تواجه القدر :

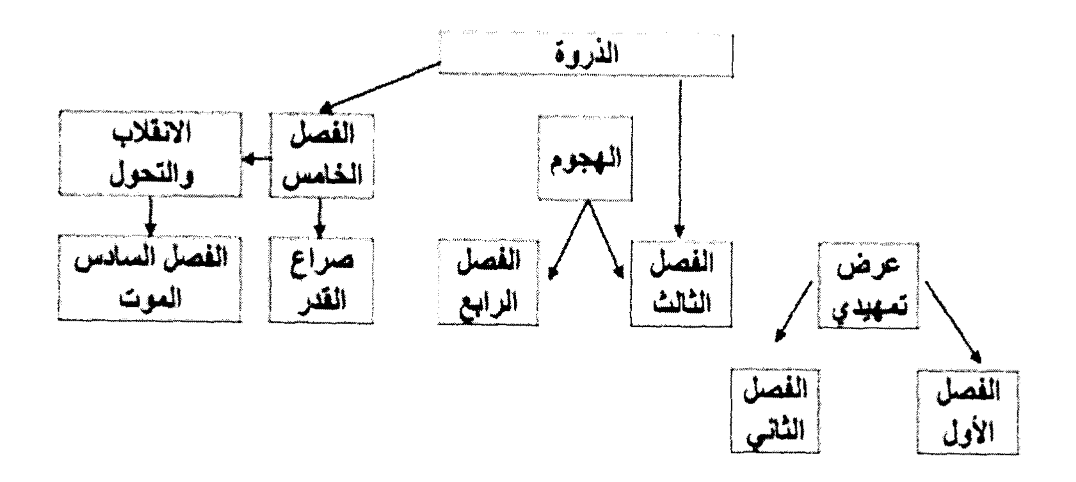
1) - خطبة الخليفة الوليد بن عبد الملك لأم البنين،

2) - عودة الأمير وضاح، واستقبال الأميرة للأمير في قصر الخلافة،

3) - انكشاف أمر هذا اللقاء، ووشاية الغلام.

د) - الفصل السادس :

انقلاب الحدث، وتحوله المأساوي، بمحاولة اختبار الخليفة لمشاعر خطيبته اختبارا أدى إلى وفاتها.

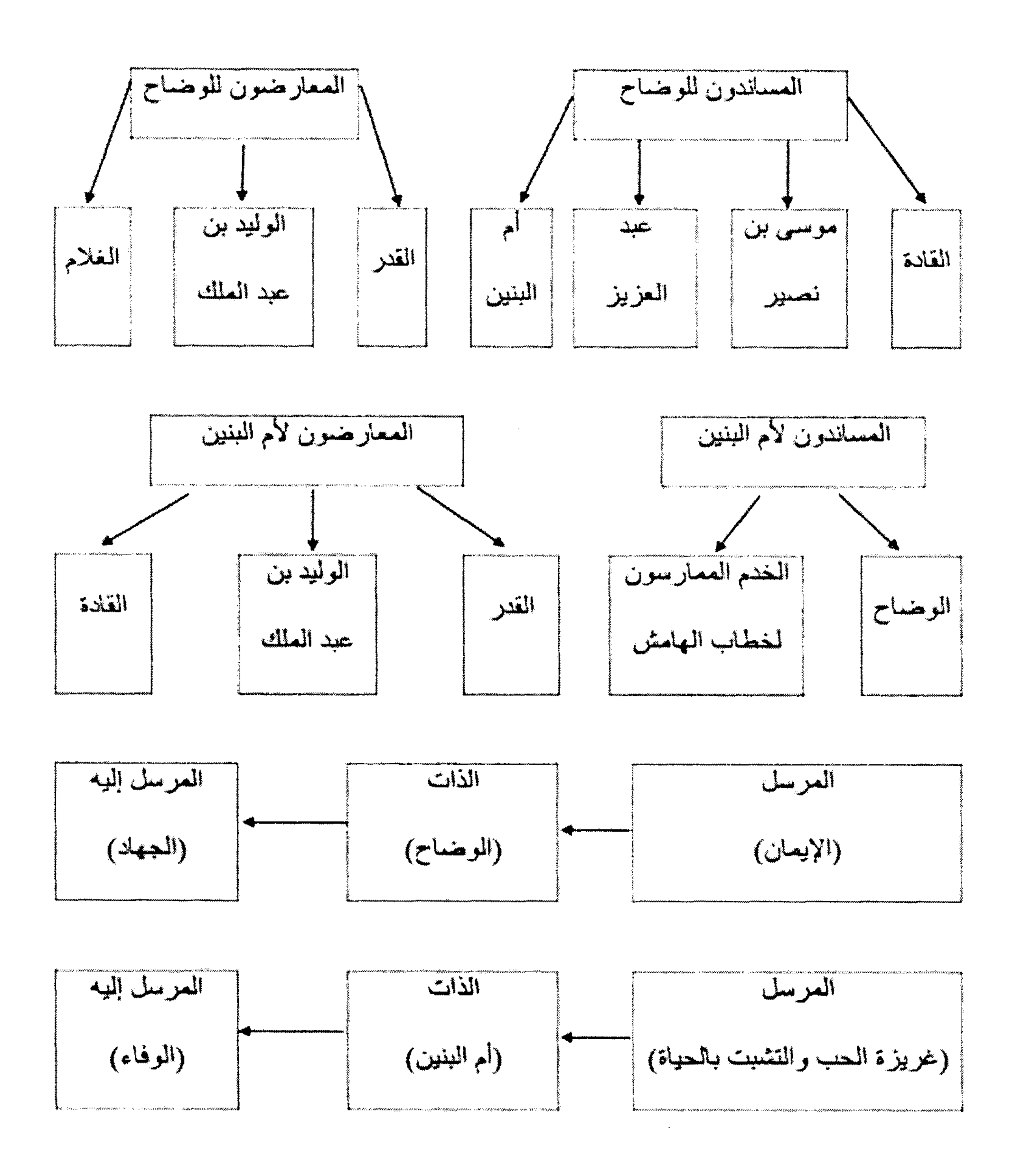


يمكن قراءة هذا الشكل التشجيري كالآتي :

- الذات (الوضاح)، يسعى إلى موضوع قيمي (الجهاد)، الذي ترسله حاجة أو فائدة خاصة (الإيمان والخلق النبيل)؛

- الذات (أم البنين)، تسعى إلى موضوع قيمي (الوفاء للحبيب)، الذي ترسله حاجة أو فائدة خاصة (غريزة الحب والتشبث بالحياة).

وفي فعل الذات نجد معارضين ومساندين :



وبهذا، جاءت المسرحية مأساة، تحول فيها الشخصيات من السعادة إلى الشقاء بواسطة الصراع بين الرغبة والقدر.

ويمكننا أن نلاحظ تمظهرات الطبيعة المأساوية في النص، من خلال :

أ) – اعتماد مرجعية تاريخية للشخصيات، مع العمل على أدرمتها على مستوى الفعل والوجدان، بصورة بسيطة لا تكثف دواعي الألم، ولا تعقد الحدث؛

ب) – الشخصيات، رغم انتمائها النبيل، تقع فريسة الشقاء، نتيجة الرغبة والنزوة، فتصارع القدر الذي ينتصر في النهاية؛

ج) – الحدث الأفقي المتسلسل المتنامي، ثم المتحول، تحولا مأساويا (النهاية هي موت البطل).

3) - الشخصيات :

نتعرف على الشخصيات داخل النص الموازي أو الإرشادات المسرحية، التي تعينها حسب موقعها التاريخي، كما تشير إلى حركاتها (**يدخل، يخرج** ...(ص : 208 – 209 ...))، وهي شخصيات نموذجية تملك صفة المثالية والرقي، يحجبها الوقار، كما يمكن أن نلاحظ بعض صفاتها وأدوارها في الحدث، من خلال الجدول الآتي :

الشخصية	صفاتها	العاطفة	الفعل	النتيجة
الوضاح	- قائد من قادة الخلافة الأموية، وأمير ابن أخ الأمير عبد العزيز، وابن أخ الخليفة عبد الملك بن مروان؛ - شارك في الفتوحات الإسلامية	- الرغبة في الاستشهاد؛ - الإحساس بالواجب الإيماني؛ - الإحساس بالحب؛ - الصراع بين الغريزة والواجب.	- الجهاد في بلاد المغرب؛ - اللقاء بأم البنين (الحبيبة)؛ - السفر إليها.	رئيسة، فاعلة في الحدث، مصارعة للقدر.

	للمغرب مع موسى بن نصير.			
أم البنين	- أميرة أموية بنت أخ الأمير عبد العزيز أخ الأمير عبد الملك بن مروان، وخطيبة الخليفة الوليد بن عبد الملك، وحبيبة وضاح.	- الصراع بين غريزة الحب والرغبة الذاتية؛ - الخضوع لرغبة الجماعة والأسرة؛ - الصراع بين الحب والطاعة.	- طاعة الخليفة الوليد، والسفر إلى قصر الخلافة؛ - اللقاء بوضاح (الحبيب داخل قصر الخلافة)؛ - الموت.	رئيسة، فاعلة في الحدث، مصارعة للقدر.
الوليد بن عبد الملك	الخليفة الجديد، ابن الخليفة عبد الملك بن مروان؛ - ابن عم وضاح.	- الحب؛ - الإصرار والتحدي؛ - الشك.	- الخلافة والسلطة؛ - الأمر؛ - خطبة أم البنين؛ - التأكد من الوشاية برمي الصندوق في البئر.	فاعلة، مشاركة في الصراع، معارضة.
الغلام	خادم الخليفة الوليد بن عبد الملك.	- الطمع؛ - الفضول.	- رؤية الأمير وضاح داخل الغرفة؛ - طلب العطاء؛ - الوشاية.	سالبة، معارضة.
الأمير عبد العزيز	- أخ الخليفة عبد الملك بن مروان؛ - والي مصر.	- حب الواجب؛ - حب القيادة.	- تهيئة الجند؛ - فتح الجهاد في بلاد المغرب؛ - تعيين القادة؛ - اختيار الوضاح للمشاركة في الجهاد.	محفزة للصراع
موسى بن نصير	قائد بارز في جند الخلافة الأموية.	- حب الواجب؛ - حب الانتصار	- تنظيم الجند وإعدادهم؛ - قيادة الجهاد في	محفزة للصراع

		والدفاع عن الإسلام.	بلاد المغرب؛ **- الإعلان عن عودة الجند بعد الانتظار.**	

وهناك شخصيات أخرى رافقت الحدث، وظل حضورها ثانويا أو عرضيا، كالخدم، والقادة الآخرين (زيد - الرسول – رئيس الخدم – الجارية ...).

ويمكن أن نرصد بنيات علائقية داخل خطاب الشخصيات، تحكمها المحاور الآتية:

1) - محور السيادة والسلطة :

يحكم العلاقة بين الوليد بن عبد الملك وأم البنين والغلام الواشي، والعلاقة بين الأمير عبد العزيز وموسى بن نصير؛

2) - محور الحب والحميمية :

يحكم العلاقة بين الوضاح وأم البنين؛

3) - محور الواجب :

يحكم العلاقة بين القائد موسى بن نصير والأمير الوضاح؛

4) - محور الطمع :

يحكم العلاقة بين الغلام والخليفة، والغلام والأميرة أم البنين.

الشخصيات	نوع الخطاب
الخليفة عبد الملك بن مروان	خطاب السلطة
الخليفة الوليد بن عبد الملك	خطاب السلطة
القائد موسى بن نصير	خطاب الواجب الجهادي

القائد الوضاح	خطاب الحب
أم البنين	خطاب القلب
الوليد بن عبد الملك	خطاب الموت والسلطة
غلام – رسول – رئيس الخدم ...	خطاب الهامش

4) - الزمان والمكان :

فضاءات نقرؤهما من خلال الحوار والإرشادات المسرحية :

4 – 1 - الفضاء الزماني العام :

فضاء تاريخي يوحي بالهيبة والوقار، نتيجة الصورة التي نقرأ بها هذا التاريخ، فهو تاريخ الحضارة الإسلامية الزاهرة، وعصر التفوق والتقدم، وقيم النضال والبطولة والاستشهاد.

ونلمس ذلك، من خلال النماذج الآتية :

راق الزمـــان لنـا وعـــــم   صفـاؤه بالملك إذ وافى وتـــم هناؤه
والسعد وافــاني عـــزيـــز   فخره والمجد مـعقـود عـلـي لــواؤه
والــدهـــر طـــوع يـدي كـمـا   اختار لا يعدو علي شـقـاؤه (ص 208)؛

- " بعد أيام سنكون على موعد مع الأمير عبد العزيز " (ص 215)؛

" أين الملوك ومن في الأرض قد حكموا   قد فارقوا ما بنوا فيها وما عملوا

(ص 216)؛

- " ليت الوضاح يتذكر أيامنا الهانئة في مصر " (ص 218).

4 – 2 - الفضاء المكاني :

هو منسجم مع الهيبة الزمنية، فهو مكان قصر الخلافة الأموية في أوج ازدهارها، ومكان القيادة الجهادية في المغرب مع موسى بن نصير:

- " قصر أمير مصر " (ص : 208)؛
- " حديقة تشرف على نهر النيل " (ص : 212)؛
- " بيت صغير " (ص : 217)؛
- " قصر الخلافة في دمشق " (ص : 218)؛
- " الحجرة الموالية للقصر " (ص : 219)؛
- " على شاطئ النيل بحلوان " (ص : 220)؛
- " قرب البئر " (ص : 223)؛

وغيرها من الفضاءات المكانية المنبثة في ثنايا المشاهد والحوارات.

5) – لغـة الحــوار :

هي لغة منسجمة مع هيبة الموقف التاريخي، ومع وقار الشخصيات، من خلال المزج بين الشعر والنثر.

يقول الأستاذ محمد أديب السلاوي: " بذل المؤلف جهدا كبيرا لا يمكن نكرانه من أجل أن تكون مسرحيته قريبة من لغة العصر الأموي، فإضافة إلى انتقاء كلماته من قواميس العرب القديمة، ذهب في محاولة مزج النثر بالشعر، والاستعارة والاقتباس من الأدب العربي القديم على لسان شخوصه وأبطاله (...) وهكذا يمكن إدراج هذه المسرحية

/ الوليد بن عبد الملك، ضمن ما كان يسمى بالمسرحية النثرية الشعرية التي ازدهرت لفترة طويلة بالمشرق العربي" [60].

[60] - محمد أديب السلاوي :" المسرح المغربي : البداية والامتداد "، ص : 53، 54.

الفصل الرابع :

عبد الخالق الطريس ومسرح المواجهة :
" انتصار الحق بالباطل "
(رواية تمثيلية في ثلاثة فصول) أنموذجا

أولا : عن عبد الخالق الطريس الزعيم السياسي والكاتب المسرحي (1910 – 1970):

ولد السياسي المناضل، والصحفي، والأديب **عبد الخالق الطريس** أواخر شهر ماي **1910** بمدينة تطوان. انخرط في العمل السياسي والنضالي، شأنه في ذلك شأن العديد من أقرانه في تلك المرحلة، منذ سنة **1930**. وكانت مساهماته في مجال الصحافة الوطنية بارزة جدا. فالمشهد الإعلامي الذي كان يعرف صدور بعض الصحف والجرائد المحلية الجهوية والوطنية، على قلتها، وجد قلما مبرى، إنه قلم " الزعيم" والإعلامي **عبد الخالق الطريس** الذي أثثت مقالاته السياسية، وكتاباته الفنية والإبداعية صفحات العديد من هاته الصحف والجرائد، من قبيل : **الريف**، **الأمة**، **الحياة**، **السلام**، **المغرب**، **والعلم**، وغيرها.

ومن مظاهر بروز مواهبه مبكرا، تصدره للخطبة بمناسبة زيارة الأمير **شكيب أرسلان** لتطوان عام **1930** ، رغم حداثة سنه، كما أنه ولج الميدان السياسي بقوة، حيث كان من المؤسسين الأوائل لحزب الإصلاح الوطني، المعبر نحو خوض معركة التحرر والانعتاق من نير الاستعمار الإسباني والفرنسي على حد سواء، إذ كان مسؤولا عن التوجيه والتأطير الجماهيري عن طريق تنظيم الخلايا والجمعيات، أو بواسطة الكلمة المسرحية المقروءة أو المسموعة.

وإذا كان الأستاذ **عبد الخالق الطريس** قد خلد اسمه في المجالات المذكورة مناضلا وطنيا سياسيا، وصحفيا لامعا، وأديبا حكيما متميزا في فترة الاستعمار، فإن مرحلة ما بعد الاستقلال ستحمله إلى مناصب سياسية هامة، فكان وزيرا، وسفيرا، وبرلمانيا، علاوة، عن حضوره الأدبي الوازن.

ومهما قيل عن الصفات التي كان يتميز بها ذ. عبد الخالق الطريس، فإن خصوصيته تكمن في " قدرته على الخلق والإبداع، وقوة إرادته على التفكير، والتخطيط ، والقيادة، إذ كتب في الفن والأدب، والمسرح، والموسيقى، والنقد، كما كتب في السياسة والمجتمع والاقتصاد، وترجم وألف في العديد من الموضوعات المتصلة بالوطن وهمومه" [61].

وقد برز اهتمام الأستاذ الطريس بالمسرح خاصة في جوانب عدة، أبرزها كتابته للمسرح، وعن المسرح، ثم إبداعه فيه، لدرجة يمكن القول بأن " اهتمامه بالمسرح يفوق أي اهتمام بفن من الفنون الأخرى، لقد كان فيه رائدا ومبدعا، وفي نفس الوقت تفوق علاقته به الإعجاب والتفرج إلى علاقة تأسيس الفعل المسرحي وتطويره. فلقد دخل المسرح بحركية الرائد والمؤسس والمبدع المشارك (...)، والجندي المختفي وراء كثير من الأعمال التي قدر لها الظهور في تلك الفترة ...

فهو في المسرح كاتب ومؤلف ومخرج ومشجع.

من هنا، يكون الحديث عن المسرح في أدبه إنما هو حديث عن جزء متميز من ذلك التنوع الإبداعي في أدبه ... عن جانب بارز خفي في آن واحد ... " [62].

أما مسرحيته - موضوع دراستنا - " انتصار الحق بالباطل "، والتي كتبها عبد الخالق الطريس خصيصا لفرقة التمثيل لجمعية الطالب المغربية أواخر يناير 1933،

---

[61]- محمد أديب السلاوي : " مرجع سابق ، ص : 66.

[62] - رضوان احدادو : " مسرح عبد الخالق الطريس " (مع النص الكامل للمسرحية الرائدة " انتصار الحق بالباطل ") ، دار الشويخ للطباعة ، تطوان، الطبعة الأولى (1988)، ص : 23.

وقام بتشخيصها طلبة المدرسة القرآنية بأصيلة، وعرضتها فرقة طلبة المعهد الحر بمسرح اسبانيول بتطوان في **10** يونيو **1936**، وكانت قد نشرت سنة **1934**، واعتبرت آنذاك أول مسرحية مغربية منشورة، فتعد فتحا في باب التأليف المسرحي، وهي صياغة مسرحية جديدة للتاريخ، جاءت لفضح سياسة التعتيم الاستعمارية، وطرحت - في المقابل - قضايا اجتماعية ووطنية طرحا واضحا، وبأسلوب فني تحريضي، وتلك سمة مشتركة بين كتابات جيل الرواد، باعتبار الأدب عامة، والمسرح على وجه الخصوص، لم يكن مقصودا لذاته، وإنما كان موقفا نضاليا فرضته المواجهة مع المستعمر، وهذا ما يفسر أن مسرحية " **انتصار الحق بالباطل** " قد أتت حبلى بالمواقف التحريضية والتعبوية، إلى درجة أن **الدكتور محمدا الكغاط** اعتبرها شعلة من النضال ضد المستعمر وضد الشعوذة والفكر المتحجر.

وتبرز أهمية مسرحية " **انتصار الحق بالباطل** " تاريخيا ومسرحيا، من خلال:[63]

1) - أن مؤلفها زعيم وطني ومناضل سياسي، مما يؤكد الرسالة النضالية للمسرح؛

2) - أنها أول نص مسرحي مغربي مطبوع؛

3) - كونها وراء استنهاض حركة مسرحية هادفة بالشمال، ومنافسة للعروض الإسبانية؛

4) - وضعت لجايلي **الأستاذ الطريس**، وللجيل الموالي، خارطة طريق للموضوعات التي لها أسبقية التناول؛

---

[63] - رضوان احدادو : " مسرح عبد الخالق الطريس "، ص : 108، 109، 110.

5) – كانت هي النص الحاضر دوما في افتتاح جل الجمعيات والفرق لأنشطتها وعروضها، نظرا لندرة النصوص آنذاك؛

6) – كانت حافزا، ومحفزا، على اقتحام ميدان التأليف المسرحي، وأفضت إلى ظهور بعض أسماء الجيل الأول؛

7) – دفعت الأقلام الشابة إلى دخول غمار طبع النصوص المسرحية، بغية تعميمها.

إضافة إلى العناصر التي سقناها، تميزت مسرحية " **انتصار الحق بالباطل** " بخصيصة أخرى، تمثلت في " **اعتبارها أول محاولة مغربية ناجحة توفرت لها خصوصيات الكتابة الفنية**"[64].

فما مدى صحة هذا الحكم ؟

وهل تمثل هاته المحاولة الرائدة - فعلا - نموذجا يعكس خصوصيات الكتابة الفنية؟

---

[64] - رضوان احدادو : " مسرح عبد الخالق الطريس "، ص : 113.

ثانيا: دلالة العنوان في مسرحية "انتصار الحق بالباطل": [65]

إن البحث في العنوان ينطلق من كونه جزءا لا يتجزأ من مكونات النص، إذ يمظهر النص ويعلن عنه، ويفرضه كقيمة ومعنى آت، فهو نواة النص، وبؤرته التخييلية.

فما هي الدلالات التي تربط العنوان بالنص، والنص بالعنوان ؟

يأخذ عنوان المسرحية وضعا خاصا، حيث تشتغل وظيفته ضمن بنية النص، ونجد له حضورا في المقاطع الحوارية، بشكل يجعلنا نتحدث عن العنوان، كسلطة فكرية مضمونية، تعمل على شد المتلقي، وإثارة فضوله وأسئلته.

إن العنوان يتنامى داخل النص عبر مسار تحولي، يبدأ بالباطل، وينتهي بالحق. وينتج نفسه بواسطة قصدية تخاطب السياق التاريخي الريادي للمسرحية، التي كانت فتحا جديدا يجعل من الركح معرفة مقدسة، ونضالا وطنيا في سبيل تحقيق الكرامة والحرية والتغيير.

لقد كان العنوان إخبارا مباشرا بالأمل الذي تختزله نفوس الأمة، وهي ترزح تحت نير الاستعمار والظلم والانحطاط (انتصار الحق)، وتقريرا يحدد الرسالة والوسيلة داخل سياق التحرر والمقاومة. وفي علاقة التقابل بين معنى الباطل ومعنى الحق، يخلق الفعل التوعوي التحرري، وتؤسس الصحوة، وتستنهض الهمم.

---

[65] - طبعت مسرحية " انتصار الحق بالباطل " لعبد الخالق الطريس بالمطبعة المهدية بتطوان في يناير من سنة 1933 في (83 صفحة)، ونشرت ثانية ضمن كتاب " القصة المغربية الحديثة " لمحمد الصادق عفيفي، منشورات مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء سنة 1961، في (138 صفحة)، ونشرت ثالثة بكتاب " مسرح عبد الخالق الطريس " لرضوان احدادو، دار الشويخ للطباعة، تطوان، سنة 1988 في (46 صفحة : من الصفحة 119 إلى الصفحة 166). وهاته الطبعة الأخيرة، هي التي اعتمدناها في الدراسة.

ومن صفحة العنوان، أعلن النص الإبداعي عن انتمائه الأدبي (رواية تمثيلية). إنه تصنيف يضعنا ضمن معرفة أولية تأسيسية بالعمل الدرامي، تدخله ضمن اختيار قرائي قريب منه، ومحاك له شكليا (الرواية)، ثم تحدد خصوصيته كفعل تمثيلي.

وبهذا التحديد، نستخلص أن المسرح المغربي، في بنيته التأسيسية، كان مرتبطا ارتباطا وثيقا بسردية المسرح، لكن مع إلمام بسيط بفعل " التمسرح " الذي يحصر في عنصر التمثيل.

ولهذا، كان الاختيار السردي عند المؤلف في حاجة إلى أن يدعم باختيار آخر، يساعد على رصد الخصوصية المسرحية من خلال النص، وهو فعل التمثيل.

ثالثا : ملخص النص الدرامي :

1) - الفصل الأول :

يستقبل " **محمد السعدي** " صديقه " **قاسم** " في بيته، ويعاتبه عن غيبته الطويلة، وقد برر هذا الغياب بالسفر إلى برلين من أجل الاستشفاء، مبتهجا بعلاجه. ويستمر الحوار بين الصديقين، ليفصح عن اختلاف التوجهات الفكرية، وتباين النمط الاجتماعي لكليهما، خاصة بعد حضور الصديق " **القصار** "، الذي يطعم الحوار بنكهة من السخرية والإثارة، ثم يحضر الابن معربا عن أمنيته في السفر إلى الخارج من أجل إتمام دراسته، طلب واجهه الأب برفض قاطع، بواسطة مبررات فكرية تنم عن الانغلاق والتحجر، والنظرة السلبية التواكلية للواقع.

تصدى الصديقان لتحجر الأب عبر خطاب حماسي واعظ ، يثبت حركية المجتمع، وتفاعله، وديناميته المتسارعة، وتجاوزه للرؤى الفكرية الساذجة والبائدة.

2) - الفصل الثاني :

هو حوار خطابي مباشر بين الأستاذ وتلميذه (**الابن عبد الله**)، الذي عرض المشكل على أستاذه، مقتنعا بسفره إلى مدريد، ساعيا إلى البحث عن حل لصراعه مع أبيه.

وفي معرض حوار الأستاذ، تطرح قضايا إصلاحية توعوية، تدعو إلى مواجهة التخلف، واستنهاض همم التقدم، وخلق هاجس التغيير، والبحث عن بدائل تنويرية تواجه نمطية المجتمع المتحجر والجاهل، مبرزة دور الرسالة التربوية في معركة النهضة الاجتماعية.

ثم يبرز " **أبو نخلة** "، الذي يقترح حلا وسطا لإرضاء الأب وتلبية رغبة الابن، بواسطة الخدعة والحيلة.

3) - الفصل الثالث :

يصور هذا الفصل مشهد الحيلة ولعبة " **أبو نخلة** "، التي ستبدأ بدرس الوعظ في الجامع حول النية، واستعراض " **أبو قاسم** " للخوارق، ثم دخول المجذوب " **أبو نخلة**" ، وهو يردد تمتمات ودعوات، ويسأل، ويقول، فتفوح منه الكرامات، التي يخدع بها الأب، ويقع فريسة الجذبة، فيصدر الأمر للابن بمغادرة الوطن، وينقاد الأب مطيعا.

وينتهي الفصل، ومعه المسرحية، بالإعلان عن انتصار الحق.

رابعا : الإرشادات المسرحية :

نقرأ الإرشادات المسرحية في بداية كل فصل، وكذا بين ثنايا الحوار، حيث تعمل على تقديم الشخصيات، والتنبيه إليها، وتحديد حركتها :

مثال ذلك :

- " (يظهر محمد السعدي (الأب) وهو رجل معتدل القامة متوسط الجحم ينبئ ما في جسمه من ارتخاء على تجاوزه الكهولة) " [66].

- " (تدخل الخادمة المائدة وتحضر الأكل، وفي هذه الأثناء يدخل الابن، وهو شاب في العقد الثاني، نقي الخدين، نحيف الجسم، وفي توقد عينيه برهان على ذكائه واستعداده لتنمية مداركه) " [67]. " (يصيحان) " [68].

خامسا : البناء الدرامي :

اعتمدت المسرحية بناء دراميا تقليديا بواسطة حبكة واضحة وبسيطة، وذلك لعدم اشتمالها على أحداث فرعية تعقد الاكتشاف. كما أن الأحداث تميزت بعنصر التدافع والتدفق والتسلسل، إذ كل فعل ينتج عنه فعل آخر. فنحن أمام بطل له هدف، وعقبات تحول دون تحقيق هذا الهدف.

1) - الفصل الأول :

شرح وعرض تمهيدي يعرفنا على الشخصيات، وعلى موضوع المسرحية، بواسطة مجادلة بين شخصيتين، انفتحت على واجهة الابن، لتخلق عنصر الهجوم أو نقطة الانطلاق، وهي (معارضة الأب لتطلعات الابن).

---

[66] - مسرحية : " انتصار الحق بالباطل " لعبد الخالق الطريس، ص : 123.

[67] - المسرحية، ص : 131 – 132.

[68] - نفسها، ص : 137.

2) - الفصل الثاني :

خلق الحدث الصاعد، حين تطور الصراع وتشبت الابن برأيه، ساعيا إلى البحث عن حل عند أستاذه.

وفي هذا الفصل، تجلت ذروة الحدث، وتطور الصراع بشكل ازداد قوة وتأثيرا، حينما أصبحت العقدة ممكنة الحل، مع الحيلة والتدبير.

3) - الفصل الثالث :

إنه الفصل الذي سيعرف الانقلاب والتحول في الحدث، وفق قانون السببية، حيث سيتم تحول في موقف الأب، انطلاقا من قناعاته، وانقلاب في الموقف الشعوري للابن، انطلاقا من حيله، فانحلت العقدة، وانتهى الفعل والموضوع.

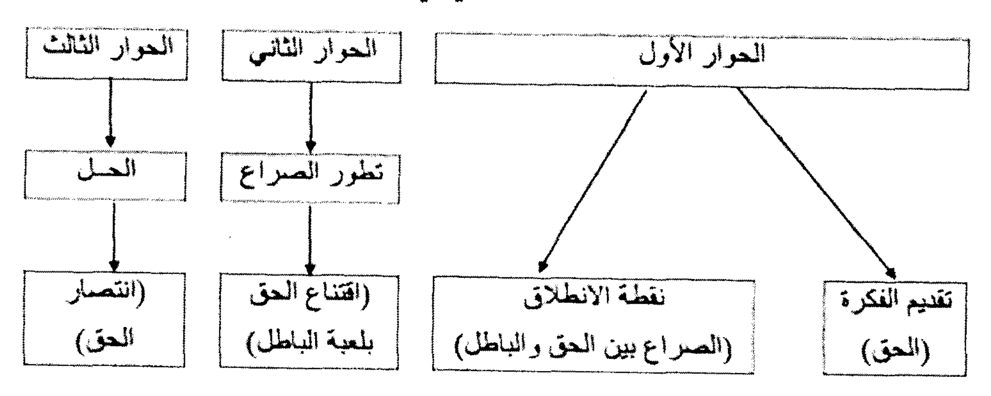
لذلك، ظل البناء الدرامي بسيطا يعمل على تكثيف المعنى بشكل مباشر، مع طغيان الفكر على الفعل، حيث ظل الوعي النقدي والنضالي هما الرافدان الأساسيان اللذان يبنيان الحوار، ويهيمنان على إنتاج النص.

من هنا، خلقت المسرحية صراعا متناميا في ذهن الشخصيات، بين :

الانهزامية	#	الفعل والتغيير
الجمود	#	التطور
التواكل	#	التوكل
الفردانية	#	التضحية
ماض يرضى	#	حاضر يفعل

وبذلك، أسست المسرحية منطق المواجهة والنضال، حين جعلت المسرح صيغة فنية، وأداة موضوعية لتبرير المسكوت عنه، والمحرم.

والخطاطة الآتية تلخص لنا البناء الدرامي في مسرحية " انتصار الحق بالباطل " :



فيكون الحق انتصارا، والباطل لعبة ستنقضي بانتهاء الحكي، ويستمر الحق على أرض الواقع.

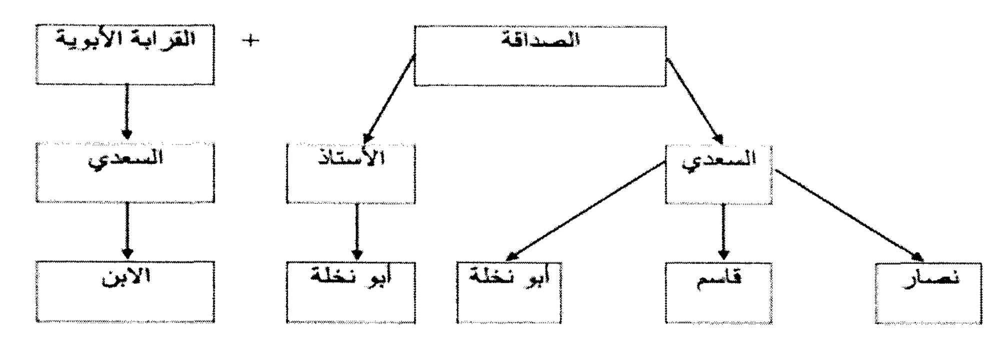
سادسا : شخصيات الحدث :

تحركت الشخصيات في صناعة الحدث كأفكار وعواطف لا كأفعال، وهذا نابع من قيد الظرفية النضالية الذي لجم الإبداع، وحدد رسالته.

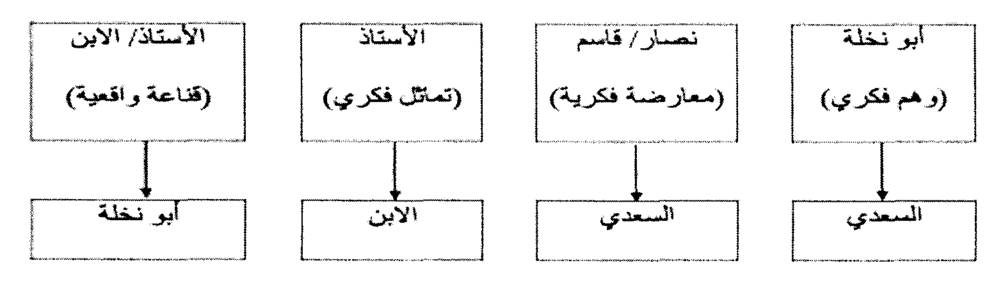
ومن خلال استقرائنا للنص، أمكننا أن نرصد علاقات بين شخوص المسرحية، يبنيها الحوار :

- العلاقات الحميمية التي تجليها العاطفة والقرابة؛
- العلاقات الفكرية التي يرصدها خطاب الفكر، المبني على التعارض.

العلاقات الحميمية :



العلاقات الفكرية :



إذن، فالشخصيات أنتجت النص عبر الخطابات الآتية:

الشخصيات	نوع الخطاب
السعدي	خطاب الجهل والتواكل
قاسم	خطاب العقل
القصار	خطاب العقل
الابـن	خطاب التغيير
الأستاذ	خطاب النضال والتغيير
أبو نخلة	خطاب الواقع والمكر
مبروكة	خطاب الهامش

سابعا : الفضاء الزماني والمكاني :

يلحظ الدارس لمسرحية " **انتصار الحق بالباطل** "، أن المؤلف لا يهتم بتحديد الزمن على مستوى إرشاداته، ولكنه يظهره داخل خطاب القول (الحوار)، ومن خلال الأكسسوارات والملابس، إذ ترمز إلى العصر المرجعي للقول وتبرزه، فهو الذي يتأسس عليه الفعل. فنجد مثلا إشارات للزمان :

- **" العشاء " (ص : 123 و126)؛**
- **" مساء سعيد " (ص 128 - 138)؛**

وبالنسبة للمكان :

- **" في بيت أنيق " (ص : 123).**

ثامنا : لغة الحوار :

تضمن النص المسرحي " **انتصار الحق بالباطل** " حوارات طويلة، بأسلوب فصيح، واعظ ، مباشر، يعتمد الحجاج والتفسير والإقناع، بواسطة الحجة الشرعية والأدبية، حيث تتدخل الأبيات الشعرية غالبا لإثبات الموقف، وتحقيق مصداقية القول ووثوقيته.

يقول الأستاذ رضوان احدادو عن مميزات الكتابة لدى عبد الخالق الطريس " **هناك أربع خصائص تميزت بها الكتابة عند الطريس من حيث الأسلوب :**

1) - السلاسة في القول مع وضوح المعنى، وقد ساعده على ذلك تنوع المشارب الفكرية التي نهل منها، فلقد اطلع على الأدب العربي قديمه وحديثه، وعلى الغربي الإسباني والفرنسي (درس في القرويين والقاهرة وباريس)؛

2) – تجنبه لوحشي الكلام وغريبه دون السقوط في الابتذال أو الاستخفاف أو الاستهجان؛

3) – يتعامل مع الجمل القصيرة والرنانة في نفس الوقت؛

4) – يتعمد تكرار بعض الكلمات أو الفقرات (...) لتجميل المعنى ومخاطبة الأذن بإضفاء موسيقى خاصة "[69].

إن هذه النصوص الدرامية (" **العلم ونتائجه** "، " **الوليد بن عبد الملك** "، و"**انتصار الحق بالباطل** ")، اشتركت مع مسرحيات أخرى في رسم معالم الكتابة الدرامية لدى جيل التأسيس، التي نرصد مقوماتها على مستويين : المستوى الموضوعاتي والمستوى الفني.

تاسعا : مقومات الكتابة الدرامية لدى جيل التأسيس/ الرواد في مسرح ما قبل الاستقلال :

أ) – على المستوى الموضوعاتي :

لقد كانت موضوعات التأليف المسرحي نابعة من الظرفية التاريخية التي وازت نشأة العمل الدرامي، وساهمت في بنائه، وهي ظرفية المقاومة، مقاومة سلطة الحماية والرقابة، والتطلع نحو التحرر من أغلال الاستعمار، وذلك ما جعل الرسالة المسرحية عند جيل الرواد تنطلق من قناعة سياسية إصلاحية، معتبرة العمل الدرامي وسيلة لاستنهاض الهمم وإيقاظ الوعي الوطني، وتخليق المجتمع المغربي وتطويره. فتفجر التأليف المسرحي، لجهاد ونضال، باعتبار أن الكتابات المسرحية قد ولدت، في زمن المقاومة، وعيا من

---

[69] - رضوان احدادو : " مسرح عبد الخالق الطريس "، ص : 20.

كتّاب هذه المرحلة بالأدوار التي يمكن أن يلعبها المسرح، ليس فقط في التخليق، ولكن في محاربة مجموعة من الأمراض الاجتماعية، والمساهمة في تثبيت الهوية المغربية العربية الإسلامية، وهو ما جعلها كتابة سياسية أخلاقية بالدرجة الأولى.

وقد أظهرت عناوين المسرحيات، خلال هذه المرحلة، النمط الموضوعي للإبداع المسرحي، الذي لا يكاد يخرج عن المحاور الآتية :

1) - المحور التراثي التاريخي :

نقرؤه من خلال العناوين الآتية :

- " **العباسة أخت الرشيد** "، للمهدي المنيعي؛
- " **بلال يعذب** "، للعربي الناصري؛
- " **سليمان القانوني** "، للحسن السائح؛
- " **الوليد بن عبد الملك** " ، لمحمد الحداد؛
- " **صلاح الدين الأيوبي** " ، لنجيب الحداد ؛
- " **المنصور الذهبي** " ، لمحمد بن الشيخ.

وقد ارتكزت هذه الأعمال التراثية على :

1) - نقل التاريخ العربي الإسلامي والمغربي الإسلامي بوقائعه وأحداثه، مع التزام الصدق والحرفية؛

2) - التركيز على الموقف البطولي، واستعماله كأسلوب لاستنهاض الهمم وإيقاظ الوعي الوطني؛

3) - عكس الماضي على الحاضر، والتركيز على الترابط الروحي والتاريخي بين المشرق والمغرب؛

4) - التركيز على القيم العربية الأصيلة، وإبراز مفاخر العرب وبطولاتهم، وشهامتهم، وعرض أمجادهم التاريخية والحضارية؛

5) - الحرص على ذكر الأعلام التي عرفها التاريخ، والشخصيات الجاهزة المرتبطة بالوجدان العربي؛

6) - الاكتفاء بحرفيات التراث وملامسته كشكل استعراضي، يستظهر المواقف والأسماء والتواريخ، ولا يزيد عن ذلك شيئا؛

7) - التعامل مع التراث في شكل تجزيئي انتقائي، باعتباره مجرد معارف يتم ترديدها بأسلوب منمق، تستهدف بث الحماسة وتحريك العواطف.

2) - المحور الديني :

2.1 - ارتباط التاريخ بالدين حينما تستلهم المسرحيات لحظات عن السيرة النبوية (مثلا : " **بلال يعذب** " للقرشي الناصري)؛

2.2 - التركيز على ذكر اسم **الله** في عناوين المسرحيات، كما نجد في : " **مسجد الله** " للحسن السائح، و " **حكمة الله** " لرشاد بوشعيب، و " **يد الله** " لعبد الرزاق الهراوي؛

2.3 - ربط الوعي الإصلاحي بالوعي الديني، مثل " **تحت راية العلم والجهاد** " لعبد الله الجراري.

3) - المحور الاجتماعي :

ونلمسه من خلال العناوين الآتية :

" خطورة الزواج " - " الرشد بعد الغي " - " أدب العلم ونتائجه " - " قف أيها المتهم " - " انتصار الحق بالباطل " ...

وقد طرح هذا المحور الاجتماعي القضايا الآتية:

1) - الصراع من أجل الحفاظ على الشخصية الوطنية؛

2) - فقدان الإنسان لإنسانيته؛

3) - الوضع الاقتصادي المزري؛

4) - العلاقات العائلية؛

5) - وضع اليتيم داخل مجتمع ينحرف نحو المادية؛

6) - الزواج وقدسيته؛

7) - العلم كوسيلة من وسائل القضاء على التخلف.

ب) - على المستوى الفني :

1) - البناء الدرامي :

حاولت مسرحيات التأسيس أن تضفي شرعية ووثوقية على العمل المسرحي، وترسخ قواعده، وتكسر حجاب الغربة بين هذا الفن الوافد والمتلقي المغربي، ولذلك التزمت كتابات هاته المرحلة قواعد الكتابة الأرسطية، من خلال :

1) – اعتماد النص الكلاسيكي الإيهامي، الذي يرصد الواقع عبر أبطال من الحيااة العامة أو التاريخ، رصدا بسيطا، حيث كانت الأحداث لا تتنامى بشكل مقنع؛

2) – تأرجح الممارسة بين الأدبي والمسرحي، حيث اعتبرت المسرحية رواية تمثيلية.

وقد صنف الدكتور **محمد الكغاط** التأليف الدرامي لهذه الفترة في نمطين رئيسين :

1) – الميلودراما، وتندرج تحتها :

أ) – المسرحيات التاريخية؛

ب) – المسرحيات السياسية؛

ج) – المسرحيات الرمزية؛

د) – المسرحيات الدينية.

2) – الفارس أو المهزلة، وتندرج تحتها :

أ) – المسرحيات الاجتماعية؛

ب) – المسرحيات التهذيبية (الأخلاقية التعليمية) [70].

2) - اللغة الدرامية :

في مقابل الغنى المضموني والفكري والإيديولوجي، تميزت الكتابات المسرحية المغربية في بداياتها الأولى ببساطتها التقنية، لأن الرواد كانوا قد دشنوا محاولات جريئة

[70] - محمد الكغاط : مرجع سابق ، ص : 100 ، 101.

ووازنة لتمثل قانون الكتابة وصناعتها، وهذا ما يفسر طغيان الطابع الخطابي والغنائي عليها، حيث كانت تعتمد على الاستمالة العاطفية ومحاولة الإقناع العقلي.

ومن ثم، يمكن استنتاج ما يأتي :

1) - استخدام اللغة العربية الفصحى، الشاعرية الدقيقة، حيث جاءت المسرحيات أقرب إلى القصيدة العمودية منها إلى الحوار المسرحي؛

2) - طغيان الطابع الخطابي التعليمي والغنائي، مع إدخال الشعر والأناشيد لتحميس الجمهور؛

3) - تمثل قانون الكتابة وصناعتها، مع الاستفادة من النصوص العالمية بواسطة الترجمة الحرفية أحيانا؛

4) - اعتماد المونولوجات الطويلة المشحونة بالقيم، بشكل أفقد بعض الأعمال صبغتها الفنية، وأسقطها في متاهات الخطابة.

3) - التشخيص :

وقد تمثل هذا العنصر أساسا في :

أ) - رسم الشخصيات بشكل سطحي وبسيط ، يغلب عليه طابع الإيهام؛

ب) - تحريك الشخصيات كأفكار، أكثر منها كأفعال؛

ج) - اعتماد الشخصية النمطية، خاصة في النصوص التاريخية أو المقتبسة عن موليير.

إن هاته الاتجاهات والأنماط المسرحية، أبانت عن التفاعل القائم بين المسرح المغربي والمسرحين المشرقي والغربي، في سبيل إنتاج أنموذج مغربي موسوم بطابعه، مرتهن

بخصائصه الأسلوبية والفنية، إذ " لا أحد ينكر تواضع المستوى الإبداعي والجمالي في أعمال ما قبل الاستقلال، لكن هذا الريبرتوار هو الذي أعطى صورة أولى عن ماهية المسرح عندنا، وعن المواصفات التي يجب أن يحملها، خاصة لما أدرك الفاعلون المسرحيون الكتاب والنقاد، وكل الذين ارتبطوا بالمسرح خلل الممارسة النقدية في عهد الحماية " [71].

[71] - حميد اتباتو : " المسرح الاحترافي المغربي : الهوية والتباسات الانتساب "، ص: 31.

خاتمة :

وبعد، فتلك بعض من مقومات الكتابة الدرامية لدى جيل الرواد قبل الاستقلال، إذ عبرت هاته الكتابة عن وعي جنيني كان ضروريا لغرس بذور كل ثقافة جديدة ووافدة، كما أن الوظيفة النضالية والتنويرية التي حملها رجالات المسرح المغربي آنذاك، جعلتهم لا يهتمون بالمقومات الفنية إلا في حدود التقليد والاقتباس، وفي أحايين معدودة في حد الترجمة، ناظرين إلى الإبداع المسرحي كسلاح في صراع الإنسان المغربي مع ذاته، ومع المستعمر.

فقبل " مطالبة فرقنا المسرحية - التي كانت تشق طريقها بثبات نحو تأكيد الذات والهوية - بنتاجات ذات قيمة فنية عالية، كان علينا أن نجنبها الدور الدعائي الذي لعبته طوال فترة الاستعمار، إذ جعلها هذا الاتجاه بعيدة عن الاستفادة من التقاليد الشعبية بقدر ما كـانت تستغـل ريبرتوار الشرق العربي وبعض المسرحيات التي وضعها كتّاب محليون، أو التي اقتبست عن الأدب الفرنسي " [72].

---

[72] - حسن المنيعي : "ملاحظات حول حركة المسرح المغربي"، جريدة " العلم الثقافي "، العدد 226، 15 مارس 1974.

لائحة المصادر والمراجع

- أولا) متن الاشتغال :

1 – الحداد (محمد)،" الوليد بن عبد الملك " ضمن كتاب " نشأة المسرح والرياضة بالمغرب " لعبد القادر السميحي، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط (1986)، (من ص : 208 إلى ص : 224).

2 – الطريس (عبد الخالق)،" انتصار الحق بالباطل "، (النص الكامل للمسرحية الرائدة) ضمن كتاب (مسرح عبد الخالق الطريس (القسم الثاني) لرضوان احدادو (من ص : 119 إلى ص : 166)، دار الشويخ للطباعة، تطوان، الطبعة الأولى (1988).

- ثانيا) المراجع:

- الكتب العربية:

1 – ابن بشكوال، " الصلة "، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني (القاهرة – بيروت)، الجزء الثاني، الطبعة الأولى (1989).

2 – أسليم (محمد)، " ذاكرة الأدب (في الشعر والرواية والمسرح) "، سندي للطباعة والنشر، مكناس، الطبعة الأولى (1999).

3 – اكويندي (سالم) * " سلطة المسرح "، منشورات جمعية آسفي للبحث والتوثيق، مطبعة دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى (2000)؛

* " عتبات المسرح : دراسة وتحليل المؤلفات المسرحية "، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1427 هـ – 2006 م).

4 – بحراوي (حسن)، " المسرح المغربي : بحث في الأصول السوسيوثقافية "، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدارالبيضاء، الطبعة الأولى (1994).

5 – البدوي (عبد القادر)، " دفاعا عن المسرح المغربي "، منشورات البدوي، مطبعة دار المناهل للطباعة والنشر، الرباط، الطبعة الأولى (مارس 1996).

6- بغداد (مصطفى)، " المسرح المغربي قبل الاستقلال "، منشورات الرهان الآخر، مطبعة دار القرويين، الدارالبيضاء، الطبعة الأولى (ماي 2000).

7- بناني (رشيد) * " حفريات في ذاكرة المسرح المغربي (تجارب وأعلام) "، مطبعة العثمانية، الدار البيضاء (2001)؛

* " حفريات في ذاكرة المسرح المغربي : محمد القري"، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء (2001).

8- بن زيدان (عبد الرحمان)* " من قضايا المسرح المغربي "، مطبعة صوت مكناس، مكناس (1978)؛

* " كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي" مطبعة إفريقيا الشرق الدارالبيضاء (1985)؛

* " المقاومة في المسرح المغربي"، سلسلة دراسات تحليلية 6، دار النشر المغربية، الدارالبيضاء (1985)؛

* " المسرح المغربي في مفترق القراءة "، السلسلة المسرحية (4) إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي، مطبعة سيدي مومن، الطبعة الأولى (غشت 2002)؛

9- الجراري (عباس) * " صفحات دراسية من القديم والحديث "، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1976)؛

* " الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه " (الجزء الأول)، منشورات مكتبة المعارف، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية (1982).

10- الحكيم (توفيق)، " قالبنا المسرحي "، دار مصر للطباعة، القاهرة (1988).

11- السائح (الحسن)، " نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي "، منشورات دار الكتب العربية، لبنان (1968).

12- السلاوي (محمد أديب) * " المسرح المغربي من أين وإلى أين "، وزارة الثقافة، دمشق (1975)؛

* " المسرح المغربي : البداية والامتداد "، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى (1996).

13- السميحي (عبد القادر)، " نشأة المسرح والرياضة في المغرب "، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط (1986).

14 – شقرون (عبد الله) * " فجر المسرح العربي بالمغرب "، منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية، مطبعة شركة فنون الرسم والنشر والطباعة، تونس (1988)؛

* " حديث الإذاعة حول المسرح العربي "، منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية، مطبعة شركة فنون الرسم والنشر والطباعة، تونس (1988)؛

* " حياة في المسرح "، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (يناير 1997)؛

15 – عزام (محمد)، " المسرح المغربي " (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (1987).

16 – القباج (محمد مصطفى)، " من قضايا الإبداع المسرحي "، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1420 هـ 2000 م).

17 – الكتاني (محمد)، " الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث (جزءان) "، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1402 هـ 1982 م).

18 – الكغاط (محمد) * " بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات "، دار الثقافة، الدار البيضاء (1986)؛

* " المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس (مشروعا عرضين مسرحيين)"، مطبعة سبو، الدارالبيضاء، الطبعة الأولى (1991)؛

* " المسرح وفضاءاته"، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، الطبعة الأولى (1996)؛

* " المسرح المغربي بين التراث والنص الثالث "، منشورات جمعية محمد الكغاط لهواة المسرح الوطني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (2005).

19 – كنون (عبد الله)، " أحاديث عن الأدب المغربي الحديث "، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة (1405 هـ 1984).

20 – هلالي (زبيدة)، " أعلام مؤلفي المسرح في المغرب " (دراسة بيبليوغرافيا من سنة 1920 إلى 1996)، مطبعة بريستيكراف، سلا، الطبعة الأولى (1996).

21 – لوليدي (يونس)، " المسرح والمدينة "، سلسلة دراسات ثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر، الكتاب رقم (2)، مطابع دار الشرق، الدوحة، (يونيو 2006)؛

22 – المريني (الحسين)، " من ثنايا الذاكرة : أوراق من مسيرة المسرح المغربي (1948 – 2001) "، دار البوكيلي للطباعة، القنيطرة (2002).

23 – المنيعي (حسن)، * " آفاق مغربية " (مجموعة مقالات عن الأدب والفن)، المطبعة الوطنية، مكناس (نونبر 1981)؛

* " المسرح المغربي (من التأسيس إلى صناعة الفرجة) "، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، مطبعة محمد الخامس، فاس، الطبعة الأولى (نونبر 1994)؛

* " أبحاث في المسرح المغربي "، منشورات الزمان، سلسلة شرفات الزمن، الكتاب الأول، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية (يناير 2001)؛

- كتب باللغة الأجنبية:

1- **CHAKROUN (Abdallah)** «A la rencontre du théâtre au Maroc », Imprimerie Najah Eljadida, casablanca (1998).

2- Collectif «Le texte théâtral entre l'écriture et la présentation », actes de la table ronde organisée en marge de la manifestation culturelle "lire le théâtre", Rabat, 14-16 mai 2002, Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, publications du ministère de la culture, imprimerie Dar Almanahil (2004

3- LARTHOMAS (Pierre) «Le langage dramatique, sa nature et ses procédés », P.U.F, 3éme édition, décembre (1990).

4- RAYNGAERT (jean pierre) «Introduction à l'analyse du théâtre », Bordas, Paris (1991)

- - الكتب المترجمة :

1 – عوزري (عبد الواحد)، " المسرح في المغرب بنيات واتجاهات "، ترجمة عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء (1998).

- **ثالثا) الدوريات والمجلات والجرائد :**

ـ العربيـــة :

أ) – الـدوريـــات :

1 – شراع (سلسلة)، كتاب نصف الشهر، عدد 49، حسن المنيعي : " المسرح مرة أخرى "، (28 شوال 1419 هـ/ 15 فبراير 1999 م).

2 – عالم المعرفة (الكويتية)، ع 248، د. علي الراعي : " المسرح في الوطن العربي "، الطبعة الثانية، الكويت (ربيع الآخر 1420 هـ/ أغسطس – آب 1999 م)؛

ب) – الـمـجـــلات :

1 – " الثقافة " (المغربية)، العدد 8، (ماي 1999)؛

2 – " عالم الفكر "، العدد 4، المجلد 17، (يناير، فبراير، مارس 1987)؛

3 – " الفن " المغربية، العدد 2 (دجنبر 1956).

4 – " الفنون " (المغربية)

* العددان 1 و2، السنة الثانية، رمضان - شوال، 1394 هـ (أكتوبر، نونبر 1974)؛

* العددان 3 و4، السنة الثالثة، شوال، ذي الحجة 1396 هـ (أكتوبر، دجنبر 1976)؛

5 – " كلية الآداب " (فاس)، العدد 1، السنة الأولى (1978).

ج) – الـجـرائـــد :

1 – " الشمال " (تطوان)، العدد 214، الثلاثاء 08 صفر 1425 (من 30 مارس إلى 05 أبريل 2004).

2 – " العـلـم " * العدد 1801 (28 مايو 1952)؛

* 8 مارس 1974؛

* العدد 226 (15 مارس 1974)؛

* العدد 310، السنة السابعة (23 أبريل 1976)؛

* الأعداد 416، 417، 418 السنة الثامنة (دجنبر 1977)؛

* الأعداد 467، 468، 469، السنة الثامنة (1979)؛

* العدد 613، السنة الثانية عشر (1981)؛

* 26 يناير 2002؛

* 02 مارس 2002.

رابعا) الأطاريــــح:

1 – بناني امشيطة (رشيد)، " المسرح المغربي قبل الاستقلال : دراسة دراماتورجية "، رسالة دكتوراه الدولة في الآداب، تحت إشراف الدكتور يونس لوليدي، جامعة سيدي محمد بن عبد اللـه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس، السنة الجامعية (2004 – 2005).

خامسا) المعاجم والموسوعات :

أ) – العـربيــة :

1 – ابن منظور ، " لسان العرب "، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت (بدون تاريخ).

2 – إلياس (ماري) وقصاب حسن (حنان)، " المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض " (عربي، فرنسي، أنجليزي)، مكتبة لبنان، ناشرون، طبعة أولى (1997).

3 – بلخيري (أحمد)، " المصطلح المسرحي عند العرب "، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، الطبعة الأولى (1999).

4 – حمادة (إبراهيم)، " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية "، دار المعارف، القاهرة (1985).

ب) – الأجنبية :

1- ALBIN (Michel)" Dictionnaire du Théâtre ", Encyclopedia, Universalis, Paris (1998).

2- CORVIN (Michel)"Dictionnaire Encyclopédique du théâtre", Bordas, Paris (1991).

3- PAVIS (Patrice)"Dictionnaire du Théâtre", Edition revue et corrigée, préface de Anne Ubersfeld, Dunod, Paris (1996) .

الفهرس



في الدراسة التي نقدمها اليوم، نروم مقاربة الكتابة الدرامية بالمغرب خلال فترة ما قبل الاستقلال، مسلطين الضوء على ثوابتها ومتغيراتها، في جانبها التراثي، نظريا وتطبيقيا، مستحضرين المراحل التي مرت بها هاته الكتابة، نشأة، ونضجا، حتى استوت بالصورة التي هي عليها اليوم.

وقد مثلت الأشكال الفرجوية التي شهدها المغاربة، خلال فترات زمنية متباينة، (البساط – الحلقة – سيدي الكتفي – سلطان الطلبة ...)، أولى البوادر لملامسة الظاهرة الفرجوية.
وإذا كانت هذه المظاهر الفرجوية سابقة على التأسيس المسرحي بمفهومه الحديث، فإن انغراسها في التربة المغربية سمح بمراكمة تجارب ثرية، وبتجريب صيغ وأشكال فنية كان لها أكبر الأثر على استواء أنواع مسرحية، كما ساهمت في تطوير الكتابة الدرامية، ووسمها بالخصوصية المحلية، بعد أن استغرقت ردحا من الزمن في تعقب النموذج المشرقي أو الغربي.



د. عطاء الله الأزمي

طبع هذا العدد بمساهمة وزارة الثقافة



المملكة المغربية
وزارة الثقافة



30 درهما